



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

20 Pfennig.

P. K. S.

Universal-Bibliothek

4766

4750

Musiker-Biographien.

Fünfundzwanzigster Band:

Peter Cornelius.

Von

Dr. Edgar Istel.

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Erläuterungen
zu Meisterwerken der Tonkunst
von Max Chop.

- Richard Wagners Fliegender Holländer. Nr. 4709.
Richard Wagners Tannhäuser. Nr. 4725.
Richard Wagners Lohengrin. Nr. 4750.
Richard Wagners Tristan und Isolde. Nr. 4768.
Richard Wagners Ring des Nibelungen.
 Vorabend: Das Rheingold. Nr. 4789.
 1. Tag: Die Walküre. Nr. 4790.
 2. Tag: Siegfried. Nr. 4803.
 3. Tag: Götterdämmerung. Nr. 4804.
Richard Wagners Parsifal. Nr. 4805.
Richard Wagner: Die Meistersinger v. Nürnberg.
 Nr. 4846.
Richard Wagners Rienzi. Nr. 4942.
Georges Bizet: Carmen. Nr. 4886.
Richard Strauß: Salome. Nr. 4955.
Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen.
 Nr. 5036.
Joh. Seb. Bach: Matthäus-Passion. Nr. 5063.
Ludwig van Beethovens Fidelio. Nr. 5124.
-

ML
410
.C8
I8

~~Neu Kooli.~~

Musiker-Biographien.

Fünfundzwanzigster Band:

Peter Cornelius.

Von

Dr. Edgar Stel.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, behält sich der Verfasser vor.
Dr. Edgar Iftel.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Biographie Peter Cornelius'

von

Edgar Iffel.

Der Dichter, der aus eigenem Fleiße
Zu Wort und Reimen, die er erfand,
Aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
Der wird als Meisterfinger erkannt.

Nich. Wagner.

Herrn

Prof. Dr. Carl Maria Cornelius

und

Frl. Maria Cornelius

freundlichst zugeeignet.

Vorwort.

„Wie gegenwärtig die Sachen für den verkannten Meister
sind, kann man sagen: es ist ein Anfang gemacht. Die Welt
ist gerecht, aber sie braucht Zeit dazu.“ Mit diesen Worten schloß
Adolf Sandberger seine im Jahre 1887 erschienene Darstellung
„Leben und Werke des Dichter-Musikers Peter Cornelius“
(Leipzig, Rahnt Nachf.), eine dankenswerte Schrift, die es zum
erstenmal unternahm, die noch sehr spärlich fließenden Quellen zu
zusammenzufassen und eine Kritik der
gedruckten Werke anzuschließen. Inzwischen ist jener ver-
dienstvolle Anfang einer freudigen Erfüllung gewichen: die
Gemeinde der Wenigen, „die was davon erkannt“, ist dank
der unermüdblichen, seit Felix Mottls kraftvollem Eintreten mit
Kraft und Feder geführten Propaganda der Tat zusehends
gewachsen, und heute, ein Menschenalter nach seinem Hinscheiden,
kann wir Peter Cornelius, durch die große Gesamtausgabe seiner
musikalischen und literarischen Werke, um deren Zustandekommen
nicht neben der Familie Cornelius und der Firma Breitkopf & Härtel
sondern allem Max Haffe bleibende Verdienste erworben hat, auch
überlich in die Reihe der anerkannten Meister aufgenommen.
So groß war die Macht der Gefühlswärme, die Cornelius als
Dichter und Künstler ausstrahlte, daß sie überging auf die nach-
folgende Generation, dort ihm mutige und streitbare Kämpfer
erwuchs, die der Nachwelt das abzurufen freudig unternahmen,
was von der Mitwelt zu fordern in stolzer Bescheidenheit er
selbst verschmäht hatte. Ein echter Jünger seines ihm an Herzens-
nähe so verwandten Meisters Lißt, der lächelnd wartete auf seine
Zeit, die kommen mußte, hat auch er im Dienste anderer von
ihm als größer erkannter unter Hintansetzung seines eigenen
Urteils gekämpft, bis er in frühem Tode dahinsank, noch ehe
ihm der irdische Lohn geworden. Aber auch ihn hat gleich jenen

Selden der grauen Vorzeit die Walküre dahingeführt, hinauf den lichten Höhen, wo ihm im Tempel des Ruhmes der strahlende Kranz der Unsterblichkeit aufgesetzt ward.

Die vorliegende Arbeit unternimmt es zum erstenmal in dem allerdings beschränkten Raume eines Heftes der Universal-Bibliothek die Fülle des seit Sandbergers reinwissenschaftlichen Zwecken dienender Publikation gewaltig angewachsenen Stoffes gleich einem weiteren Kreise zugänglich zu machen. Wenn auch dabei Daten der vorliegenden Arbeit sehr häufig von denen ihrer Vorgängerin erheblich abweichen, so hat es der Verfasser doch durchaus unterlassen, dies jedesmal eigens zu betonen. Dem Fachmann bleibt eine Vergleichung und Nachprüfung der beiden Schriften an die Hand des allgemein zugänglichen Materials der Gesamtausgabe anheimgestellt, während dem eigentlichen Leserkreise des vorliegenden Büchleins mit derartigen Hinweisen kaum gedient sein dürfte. Noch eines: dem Biographen soll Liebe die Feder führen; ob ein gewisses Maß von Voreingenommenheit für den Gegenstand seiner Darstellung wird seine Arbeit Stückwerk bleiben. Aber muß sich ebensoweit von nüchternen Kritik fernhalten, wie von kritiklosem Überschwang, der nur allzu oft dem Gefeierten zu Schaden gereicht, statt ihm zu nützen. Nur so vermag man jener oft geforderten, nie erreichten „Objektivität“ einigermaßen nahekommen. Sollte es dem Verfasser gelingen, dem Meisten liebende Herzen zu erwecken und einer eingehenderen Beschäftigung mit seinen schönsten Werken im deutschen Volke den Weg zu ebnen, so wäre der Zweck dieser kleinen Schrift vollauf erreicht.

München 1906.

Dr. Edgar Igel.

Peter Cornelius.

1. Mainz.

(1824—1844.)

„... Wo unter hellen Christgebeten
Die frohe Mutter mich gebar,
Wo Goethes Lied einst des Poeten
Zerles'nes A=B=C-Buch war ...“

Cornelius.

Im Herzen Europas, zur Linken des herrlichen Stromes, er von jeher als Wahrzeichen deutscher Art gegolten, um den Germaniens Söhne stets willig ihr Blut vergossen und er nun wieder von der verbrüdereten Schweiz bis hinunter zu den stammverwandten Niederländern nur eine Sprache, denn auch in verschiedener Mundart erklingen hört, dort ragt das altehrwürdige „goldene“ Mainz mit dem ernstesten Dom und seinen starken Bollwerken inmitten einer fruchtbareren, von der Natur reich gesegneten Ebene empor. Blickt man von einem der kleinen sanft ansteigenden Hügel hernieder, so bietet sich dem Auge ein unbeschreiblich schönes Bild. Unten zieht majestätisch der lieblich von Schiffen und Rähnen belebte Strom, von gewaltigen Brücken überwölbt, hinunter nach den rebenreichen Höhen des Rheingaus, drüben im Osten erstreckt sich das Taunusgebirge in breiten Massen, und selbst die Bergstraße vermag der Blick noch zu erreichen. Die üppigen Fluren dazwischen, von fast südlichem Klima begünstigt, lohnen jegliche Arbeit reichlich; Saat- und Gemüsefelder spenden im Übermaß noch eine Fülle des herrlichsten Obstes, und die leichtgeschwungenen Erdrücken tragen die kostlichste Last, in gluthvoller Sonne gereifte edle Trauben.

Volkreiche Städte und Dörfer blühen ringsum in Wohlstand, und wo die Natur so freigebig schaltet, da wurde auch der Mensch, fern von dem kargen und dumpfen Wesen nordisch-rauher Existenz, in heiterer Offenheit und munterem Frohsinn ein leichtbewegtes Leben zu führen gerne geneigt.

Schon vor der französischen Revolution bezeugt so der Dichter und Musikschriftsteller Wilhelm Heintze in einem Briefe (14. Juli 1780), daß das Mainzer Volk „schön, wohlgewachsen, aufgeweckt und sehr lustig, in seinen Antworten oft sehr sinnreich und voll glücklicher Einfälle“ sei. Diese Eigenschaften verstärkten sich noch durch die längere, eigentlich nie ungerne ertragene französische Herrschaft, abgelöst durch eine fünfzigjährige Verbindung mit österreichischer Garnison, die an fröhlicher Führung aufs schönste mit der einheimischen namentlich im Karneval übersprudelnden Leichtlebigkeit harmonierte, und so lebt heute noch den Altmainzern mand lustig Stücklein aus jener Zeit in wehmütiger Erinnerung.

Als echter Sohn dieser lebensfreudigen Stadt, begabt mit allen guten Eigenschaften ihrer Bewohner, doch zugleich mit edelster Vertiefung ihrer Anlagen und Fähigkeiten, kam Carl August Peter Cornelius am Weihnachtsabend, 24. Dezember 1824 zur Welt, als drittes Kind seiner seit 1816 verheirateten Eltern Carl und Friederike (geb. Schirmer). Die Familie zuerst in Düsseldorf Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisbar scheint aus dem Niederländischen zu stammen und ihren Namen aus der plattdeutschen Form Cornelisz (Sohn des Cornelis) unter Weglassung ihres eigentlichen Stammmamens gebildet zu haben. Sichereres wissen wir nur von zwei Brüdern Ignaz Cornelius (geb. 1764), dessen zweiter Sohn Carl (geb. 15. Juni 1793) der Vater unseres Meisters Peter und des bedeutenden Münchener Historikers Carl Adolf (geboren 12. März 1819, gestorben 10. Februar 1903) wurde, während Ignaz' Bruder Moïsius keinen geringeren als den großen Maler Peter Cornelius (1783—1867) zum Sohne hatte. Peter [von] Cornelius, der Maler, war es auch, der bei dem

ohne seines Veters Pate stand, wohl nicht ahnend, daß in Rom so noch in zwei Schwesterkünsten einen guten Ausgang gewinnen sollte.

Schon der Großvater Ignaz, seines Zeichens Kupferstecher und als solcher weit über Düsseldorf hinaus bewundert, hatte in späteren Jahren eine unwiderstehliche Neigung zur Bühne nicht zu unterdrücken vermocht; kein Wunder, wenn der gleiche Liebesrieb bei seinem Sohne Carl, der früh den Vater verlor, sich mit Macht emporloderte und ihn so zunächst einem ruhigen Wanderleben am Niederrhein und in Amsterdam zuführte, um dann von 1829 an ein trotz mancher Unterbrechungen doch fast ständiger Aufenthalt in Mainz folgte, wo ihm das Publikum in treuer Zuneigung anhing. Schließlich, in Folge mannigfacher Gastspiele auch im weiteren Vaterlande bekannt und geschätzt, galt er als einer der besten Vertreter des Lear, Polonius, Nathan und Musikus Miller.

Auch die Mutter war schauspielerisch tätig und figurierte nicht neben ihrem Mann in dem Rollenfach der „komischen Alten“ auf dem Theaterzettel. Peter charakterisiert einmal in einem frühen Briefe (28. Dezember 1841) das Wesen seiner Mutter sehr schön mit den Worten: „Die Mutter ist stets die herrliche Frau, die sie immer war. Die lebt so still und ruhig, und man weiß nicht, was man an ihr hat. . . Sie geht selten in die Kirche, aber sie dient ihrem Gott durch Frömmigkeit.“

In nie versiegender Liebe suchte der Vater, dem sein Sohn Carl Adolf in der „Allg. Deutschen Biographie“ ein schönes Denkmal errichtet hat, eine fernere gedeihliche Entwicklung seiner Kinder vorzubereiten. Die Schulzeit freilich war kärglich bemessen: sieben Jahre nur besuchte Peter die Bürgerschule, und so mußte er, wie er in späteren Zeiten noch mit überreicher Bescheidenheit bedauert, sich weiterhin seine „paar Körnchen Bildung auf eigenem Weg auflesen, wo anderen eine volle Tafel geboten wird.“ Indessen legte er doch dort schon eine solide Grundlage für das Studium des Englischen

und Französischen, und wenn er später in seiner Weiterbildung auf eigene Füße gestellt war, so konnte er sich dafür auch ungehindert von der Plage leidiger Examina und frei von staatlich geachteten Normen individuell entfalten.

Wort und Ton, um diese beiden Pole drehte sich nach seinem eignen Geständnis schon früh sein Leben. Doch im Anfang stand das Wort. Die Poesie war es, der er den stärksten Eindruck seiner Jugend verdankt, und begeistert preist diese Fügung der gereifte Mann mit den Worten:*) „Der Vaters vollendet schöne Deklamation, frei von aller Manier edel, rein, menschlich schön — ein lauterer, makelloser Deutsch, das von seinen Lippen klang, ein begieriges Gedächtnis, welche alle Gedichte in sich auffog, die liebevollste Anleitung, welche ich hier erhielt, alles legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter. Was red' ich viel! sag' ich das ein Wort, von welchem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke der Großen; sie mußten mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine große Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. Was den Mond! Trost in Tränen! Kostlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen in der Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — U.

*) In dem Vorwort der ausgezeichneten von G. R. Kruse besorgte Ausgabe des „Barbier von Bagdad“ (Univ.-Bibliothek Nr. 4643) findet man die kleine autobiographische Skizze ganz wieder abgedruckt. Sie steht auch an der Spitze der von mir herausgegebenen „Aufsätze über Musik und Kunst“ von Peter Cornelius.

sem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten.“

So meinte denn der Vater, Peter solle sich dem Theater widmen, die Musik aber nur daneben pflegen, um an ihr in späteren Tagen einen gewissen Rückhalt zu haben, und eifrig begann er, namentlich nach beendigter Schulzeit, den Sohn in die weltbedeutenden Bretter vorzubereiten. Tasso, Hamlet, Romeo, Nathan wurden nun studiert und in innigem Verkehr durchgesprochen; bald sollte der junge Kunstnovize den ersten wichtigen Schritt hinaus vor das Publikum wagen.

Früh erhielt er daneben Klavier- und Gesangsunterricht, zuerst bei einem Theaterchoristen namens Scharrer, von dem Cornelius noch spät rühmt, bei ihm habe er eigentlich musikalisch denken lernen, so daß allmählich seinem inneren Gehör jede Akkordfolge als Vorstellung geläufig wurde, die die Grundlage für jeden jungen Komponisten. Weiteren Violin- und Theorie-Unterricht erhielt er von Joseph Panny (1794—1838), einem begabten, aber unsteten Manne, der schließlich im Wahnsinn endete. Aus dieser Zeit hat sich der erste Versuch einer Ouvertüre, die der elfjährige Knabe zu schreiben sich schon erkühnte, erhalten. Allein erst seit Herbst 1841 unter Führung von Heinrich Effer (1818—1872), dem damaligen Dirigenten der Mainzer „Liedertafel“ und späteren Wiener Hofkapellmeister, machte er höhere theoretische Studien, über deren jedesmalige Fortschritte er sich gewissenhaft in Randbemerkungen Rechenschaft ablegte. Dabei bekennt er auch, daß seine Arbeitsweise darin bestehe, den Gang jeder Komposition im Kopfe auszuarbeiten, so daß er nachher nur noch die Stimmen gleichsam aus dem Kopfe abzuschreiben brauche. „Auf diese Art“ fährt er naiv fort, „werde ich auch eher zu kommen, die eckigen Oktaven und Quinten zu vermeiden.“ Welch rührenden Einblick in den Eifer des lernbegierigen Schülers eröffnen diese Sätze, und wie mag sein Herz geklopft haben, als Effer, wie es weiter mit einer

gewissen Feierlichkeit heißt, einen Bogen Papier nahm, seine Zögling nieder sitzen hieß und ihn zum erstenmal im „lang ersehnten Kontrapunkt“ unterwies. Eine Reihe vollendeter und fragmentarischer Vokal- und Instrumentalkompositionen haben sich nebst mehreren Bänden Studien aus jener Zeit erhalten. Daneben fehlte es auch im Familienkreise nicht an musikalischen Eindrücken: Im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Andacht und Inbrunnen am Klavier gesungen, und das reiche Opernrepertoire einer damals vorzüglichen Bühne, an welcher alles, was in Deutschland Namen hatte, zu Gaste sang, versetzte den Knaben früh in jene künstlerische Atmosphäre, welche manches feiner erzogene Talent oft sehr spät erstrebt und einatmet. Aber dennoch blieb die spezifisch musikalische Bildung eine unvollkommene, „es war ein Tasten, ein Suchen — es fehlte an einem gründlichen Elementarunterricht. Ich hatte auf dem Klavier keine Idee von Anschlag, auf der Geige keine feste Bogensführung und war eigentlich zu beidem durch eine früh zunehmende Kurzsichtigkeit verdorben. In der Komposition fand ich von System zu System, ohne eine durchgreifende einheitliche Leitung zu genießen. Doch es wachten Melodien, Lied in mir auf, ich ruhte nicht, suchte mir auch die Sänger und Spieler zusammen, man hörte doch darauf hin und ließ mich nach einigem Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig.“

Als frühestes Zeugnis seines Humors und der Neigung sich bei festlichen Anlässen poetisch und musikalisch zu betätigen ist die Dichtung eines Scherzspiels erhalten, das Peter zu Geburtstag seiner Mutter im Jahre 1842 verfaßte und dem Titel: „Oratorio serioso disharmonico in vier Theilungen, composto del Signor Pietro Cornelio, von ihm selbst wohlweislich mit Dissonanzen versehen, diejenigen in gerechnet, welche die Sänger in hoher Begeisterung zuweilen werden einschlüpfen lassen.“

Erwünschte Abwechslung in das stille Familienleben

nachte im März 1841 eine Reise des Mainzer Orchesters nach London, die der junge Musiker als letzter zweiter Geiger mitmachen durfte. Da hörte er denn die klassische deutsche Oper mit hervorragenden Kräften wie Staudigl, Tichatschek, Schröder-Devrient und der Stöckl-Heinesetter, besuchte freig die Museen und vervollkommnete sich in der Sprache Shakespeares. Rührend sind die Briefe, die er aus der Ferne zu seinen Eltern richtete.

Im Herbst zurückgekehrt, sollte Peter nun ernstlich den Schauspielerberuf ergreifen; am Wiesbadener Hoftheater, dem sein Vater in seinen letzten Jahren angehörte, debütierte auch der Sohn nach vorangegangenen Versuchen in Mainz. Bald darauf ergriff ihn ein gefährliches Nervenleiden, und nach der Wiedergenesung stand sein Entschluß fest: die Bühne als ausübender Künstler nicht mehr zu betreten, sich ausschließlich der Musik zu widmen und dann als Komponist komischer Opern zur dramatischen Kunst zurückzukehren.

Damit hatte der junge Künstler instinktiv das Gebiet bezeichnet, das ihm einzig gemäß war, das Gebiet, auf dem sein Meisterwerk schaffen sollte. Ehe er aber noch seinem Vater den neuen Entschluß mitteilen konnte, starb dieser am 1. Oktober 1843, früh verzehrt durch aufreibende und mühevolle Tätigkeit.

Peter stand nun mittellos da und mußte versuchen, sich selbst und die Mutter durch musikalischen Unterricht zu ernähren. In ihm diesen drückenden Verhältnissen zu entziehen und eine weitere Ausbildung zu ermöglichen, wandte sich wenige Tage nach dem Tode des Vaters der ältere Bruder Carl mit der Bitte, sich des jungen Peter anzunehmen, an den großen Onkel Peter von Cornelius in Berlin in einem Briefe, der das schönste Zeugnis für die wahrhaft brüderliche Liebe Carls gibt. „Er ist Ihr Pate,“ ruft er dem berühmten Maler zu, „er trägt Ihren Namen . . . Er wird nicht umkommen, er wird verkommen. Davor retten Sie ihn! Mir haben Sie einst liebevolle Anerbietungen gemacht. Sie

wollten mich nach Italien mitnehmen, Sie wollten sonst für mich sorgen. Nun wenden Sie Alles meinem Bruder zu! Er ist ein Künstler, oder er wird es werden, davon bin ich fest überzeugt. Ein edler Charakter, eine unaufhörliche Begierde zu lernen und sich auszubilden: nur die Verhältnisse können ihn hindern, ihn erdrücken, und da können Sie helfen. Wollen Sie es tun? Mein Wunsch und meine Bitte ist, daß Sie ihn nach Berlin rufen, dort etwa ein halbes Jahr für ihn sorgen. Ist er einmal eine kleine Weile da, so wird er keine Unterstützung mehr bedürfen. . . Nur für den Anfang sorgen Sie, für das übrige, dafür stehe ich, ist es nicht mehr nötig.“ Es sollte fast ein Jahr dauern, bis Carls Wunsch in Erfüllung ging: im September 1844 kam Peter nach Berlin.

2. Berlin.

(1844—1852.)

„Von dem Mainzer Musikanten,
Der die Spur des Musengotts
Ferne sucht von allen Tanten,
Bettern, Fraun und Söhnen Schotts.“

Cornelius.

Das Berlin des Jahres 1844 hatte nichts gemein mit der lärmenden, nervös-hastenden Großstadt von heute; eher war es ein behaglich-philiströses Leben, das die Bewohner der Spreestadt führten. Über sieben Jahre seines Lebens sollte der junge Cornelius dort verbringen, kostbare Jahre, die er in unablässiger Arbeit verbrachte, die ihm aber der Hochgewinn seines Lebens, das Gefühl der Künstlerschaft nicht zu geben vermochten. Und darum sprach er dann spät verächtlich von der „hemmenden und niedrigen Behaglichkeit in den Berliner Winkelverhältnissen“, von dem „kalte frostigen Berlin“ und wünschte sich „ewig fern von Berlin“

Als Musiker mußte Cornelius, der vom 26. Oktober 1844 den Unterricht des berühmten Theoretikers Siegfried Dehn (1799—1858) auf Kosten seines großen Oheims genoß, „ganz vorn mit der Harmonielehre anfangen,“ die er indes bis zum Frühjahr 1845 bewältigt hatte. So manche Stunde, die er „sonst so süß mit musikalischen Kompositionen räumt“, mußte er nun mit „nüchternen theoretischen Seiten“ zubringen, aber sein Lehrer, ein origineller gelehrter Mann, und Peter verstanden sich doch als Menschen so gut, sie einander bald liebgewannen. Im Juli 1846 hatte er seine erste (nicht erhaltene) größere Komposition, den Psalm (Miserere mei Deus) für vier Stimmen a cappella mit Schlußfuge vollendet, worauf er glaubte, ein fertiger Komponist zu sein, und den Unterricht bei Dehn aufgab. Ein Stück aus diesem Miserere kam Anfang des Jahres 1847 in einer Soiree bei Cornelius zur Aufführung, und er schrieb darauf noch zwei (verloren gegangene) Kammerwerke. Er betrachtete sich diese ganze Zeit über als einen guten Musiker, und die Poesie, die seine Jugend verklärt hatte, war ganz in den Hintergrund getreten. Nur einmal, als der Altmeister Cornelius aus Italien zurückkehrte und er zu einem musikalischen Willkommgruß keinen Dichter finden konnte, dichtete er sich selbst einen Text und komponierte ihn. Aber das geschah nur so nebenbei, ohne jede künstlerische Prätension. Der Ton hatte das Wort vollkommen verdrängt.

Da geschah das Unerwartete: eine leidenschaftliche Liebe zu einer Kina, der hübschen Tochter einer westfälischen Familie in Potsdam, in deren Hause er viel verkehrte, ergriff und erschütterte ihn im Innersten, und er, der bis dahin nur höchst dürftige Lyriker zu subjektiver Poesie gemacht, dagegen so viele Töne in mannigfachen Formen getrieben, er vertraute nicht auf die Musik seine jungen Leiden an, sondern schrieb eine Fülle von lyrischen Gedichten, zu sagen, was er litt. Aber nur einmal — auch das rein zufällig — kam es später dazu, daß er

eines seiner Lieder („Am See“ 1848) auch in Musik setz im übrigen war ihm Polyhymnia noch eine strenge, ho Muse, der er nicht mit solchen „Herzenskleinigkeiten“ kom durfte. Sein Glück nahm auch bald ein jähes Ende. Ein Abends auf einem kleinen Familienball verlobte er sich einem „Mixtum compositum von Selbstvertrauen, Kühnhe Einbildung, Liebe, Hoffnung, Glauben an die Zukunft, w aber wohl mit einem Wort auch nicht anders als Leichtfü zu nennen war“, mit dem geliebten Mädchen, und er nun den Himmel voller Geigen. Aber Linas Eltern kam bald dahinter, stellten den jungen Mann zur Rede und wie natürlich seine Bewerbung ohne weiteres ab. In dem reizend Gedicht „Vor Zeiten“ hat er später diese Episode humoristi dargestellt.*) Zunächst aber nahm er sich die Sache sehr Herzen, und aus Liebesgram verfiel er in eine Krankheit, er aber unter der Pflege seiner seit dem Mai 1847 na Berlin übergesiedelten Mutter bald überwand. Auch sei alte Absicht, als Komponist komischer Opern sein Glück versuchen, hatte er nach Abschluß seiner Studien bei De wieder aufgegriffen: zwei komische Operntexte und danel manche Skizzen, die auf das gleiche Ziel ausgingen, wa in Angriff genommen.

Alein er sah nur zu bald ein, daß er den Unterricht Dehn zu früh aufgegeben hatte, ohne etwas Ganzes gele zu haben. Geheilt von törichten Illusionen, bat er „Dunkel“ Cornelius im Oktober 1847 um das Geld, n einen Monat bei Dehn studieren zu dürfen — und wurden 15 Monate daraus. Nächte lang arbeitete er unermüdblichem Fleiß, um dieses Mal der Kunst ihr leg Geheimnis abzurufen, und jene Zeit war es, die ihm di auch schließlich zu der souveränen Beherrschung kontrapu tischer Technik verhalf, die sein reifes Schaffen stets bekund Im August des Jahres 1848 vollendete er ein n

*) Siehe Gedichte von Peter Cornelius, herausgegeben von Sul Gebing (Universal-Bibliothek Nr. 4671) Seite 74.

altenes Stabat Mater für Chor, Soli und Orchester, das selbstlos schon eine sehr tüchtige Arbeit darstellt und dem Dehn Worte warmer Bewunderung abrang. Abermal ließ sich Peter selbst durch das Lob seines verehrten Vaters nicht abhalten, noch weitere ernste Studien zu treiben, bis Januar zu einem gedeihlichen Abschluß zu bringen Dehn in Aussicht stellte. Bruder Carl schenkte ihm auch ein wenig Geld, um einen Instrumentationskurs bei Wenzelrich (1794—1864) zu belegen, wo er namentlich Beetovsche Sonaten instrumentierte. Gährich, der am Operntheater die untergeordnete Stellung eines Ballettdirigenten einnahm und auch als Komponist nur dieses Gebiet mit Erfolg betreten hat, wird wohl kaum der geeignete Mann zur Einweisung in diese schwierige und nur durch unermüdlige Anwendung eines feinsinnigen Musikers in ihren Grundprinzipien theoretisch erlernbare Kunst gewesen sein, und so mag denn hier der Grund zu suchen sein für die seltsame Unklarheit, die der kontrapunktisch und harmonisch so überentwickelte Cornelius Zeit seines Lebens auf diesem Felde bekundet hat, eine Tatsache, die seinen Bühnenwerken, wie wir noch sehen werden, eine Zeitlang geradezu verhängnisvoll wurde.

Im Frühjahr 1849 wollte er nun seine Lehrjahre ernstlich beschließen und die Wanderjahre beginnen. Weitläufige Pläne hegte er, die sich zunächst an die Person des 1848 dauernd in Weimar lebenden Franz Liszt knüpften. Der mit Dehn und Peter von Cornelius befreundet war, bat er ihn dann, so hoffte er, Empfehlungen nach Paris an Liszt zu verschaffen, und dort dachte er am ehesten festen Fuß zu fassen, ähnlich wie es einst Richard Wagner, dessen Namen damals wohl kaum Peters Ohr flüchtig berührt haben konnte, erstrebt hatte. Aber es fehlte ihm das nötige Geld, und Verwandten mochten sich nicht dazu bereit finden lassen, zu solchen Abenteuern die Mittel zu geben. So hielt er sich notgedrungen denn an das Nächstliegende und ver-

suchte, eine Reihe von Zeugnissen angesehener Musiker gewinnen, um dadurch zu einer Anstellung als Kapellmeister oder Lehrer in Deutschland zu gelangen. Er ging zu dem Hofkapellmeister Wilhelm Taubert, der ganz richtig erkannte, daß Peters Talent mehr zur Gesangskomposition als Instrumentalmusik neige, und dann zu dessen Kollegen L. Nicolai, dem genialen Komponisten der „Lustigen Weiber“. Da war er aber an die falsche Adresse geraten. Kaum hatte er Nicolai, daß Cornelius bei Dehn studiert hatte, da sprach er auch schon dem jungen Komponisten, der sich doch schon hindurch weidlich geschunden, jegliches Können, wenn es nicht gerade das Talent, ab. Seltsam, daß gerade der Meister der komischen Oper seinen einzigen ebenbürtigen Nachfolger derart behandelte; Nicolai starb bald darauf unerwartet im jungen Jahren, ein Dezennium später war schon der „Barock von Bagdad“ geschaffen. Niedergeschmettert von dieser Ungenugung, wäre Peter am liebsten erst recht gleich nach Berlin zu Meyerbeer geeilt, der sich einmal lobend über ihn ausgesprochen, aber noch einmal nahm er sich zusammen und fuhr mit seinen Kompositionen nach Dessau zu Friedrich Schneider (1786—1853), dem Komponisten des Dramas „Das Weltgericht“. Dieser würdige alte Herr sah sich einige Monate lang die Werke des Kunstnovizen genau an und schrieb ihm dann „einen rechtschaffenen Lehrbrief“ über, der dem jungen Cornelius „ganz als das erschien, was der strebende Jünger von dem Meister zu fordern hätte: Anerkennung, Tadel und Zurechtweisung“. Auf diesen Brief, der gewissermaßen eine künstlerische Legitimation darstellte, war Cornelius nicht wenig stolz. Aber freilich hatte er dem gelehrten alten Herrn nur seine Kammermusik- und Kirchenwerke mitgebracht. Was er so nebenbei nach Herzenslust komponierte, Lieder und Duette, hätte er nicht vorzuzugewagt. Und doch offenbarte sich gerade in diesen ein so artiges, frisches Talent, so unbeholfen der Klaviersatz, so wenig gewählt auch die Melodik bisweilen noch ersc-

üh schon hatte er durch Zufall einen 18jährigen Studenten, auf Heyse, den später so berühmt gewordenen Dichter, kennen und schätzen gelernt, und auf dessen noch unreife, er schon recht formgewandte Gedichte seine ersten annehmlichen Lieder geschrieben, unter ihnen das heute noch wirkliche „Im Lenz“; auch eine kleine Anzahl von Ducten verschiedener Qualität entstanden, deren einem „In Sternensicht“ ebenfalls ein Heysesches Gedicht zugrunde liegt. Mit Heyse blieb Cornelius während der Berliner Zeit in dem Verkehr; nach fast zwei Jahrzehnten und mannigfaltigen Schicksalen sollten sich die beiden unter durchaus veränderten Umständen in München wiedertreffen. Auf Heyses Anregung trieb Cornelius wohl auch die eifrigen romanischen Sprachstudien, die er schließlich in unermüdlichem Eifer vom Lateinischen auf das Altfranzösische, Provenzalische, Italienische und Spanische ausdehnte und durch mannigfache feinsinnige Übersetzungen praktisch betätigte. Daß er daneben dem entwickeltesten Berliner Musikleben lernbegierig folgte, versteht sich.

Unterdessen hatte sich das Verhältnis zu seinen Berliner Verwandten nicht gerade erfreulich gestaltet. Zunächst war er zweifellos liebevoll von den vornehmen Familien Cornelius und Brüggemann (Frau Geheimrat Brüggemann war eine Schwester des großen Malers) aufgenommen worden und hatte sein bescheidenes, aber anständiges Auskommen, wozu er nur den Kindern Musikunterricht zu erteilen hatte. Aus dem eines verträumten Wesens wegen hatte er freilich manchen Pött zu ertragen, ja er erhielt im Cornelius'schen Hause deshalb einmal sogar den Spitznamen: „il ciuffoglion“, d. h. deutsch etwa: der Albernheitenmacher). Bald sollte er sich in die unangenehme Lage kommen, dankbar sein zu müssen, ohne lieben zu können; zuerst war er enttäuscht im großen Cornelius, den er als berühmten Künstler bewundern, nicht aber als Menschen zu verehren vermochte, und 1849 kam es auch zu ernstlicheren Differenzen mit Theodor Brüggemann, der als Leiter der katholischen

Schulangelegenheiten im Kultusministerium die weitere Fürsorge für Peter von diesem durch ein Gewissensopfer erkaufen wollte. Aber an Peter waren die Märztage des Jahres 184 nicht spurlos vorübergegangen, sein Herz schlug für Republik und geistige Freiheit, und so sagte er denn dem Geheimrath der ihm eine Stellung in Münster nur unter der Bedingung „hyperorthodox, hyperkonservativ“ verschaffen wollte, kurz und bündig, daß er diese Stellung zwar gerne haben möchte, niemals aber seine Überzeugung dafür verkaufe, ein Charakter zu werden die echte und tiefe Frömmigkeit, die Peter Cornelius sein Leben lang besaß, erst ins rechte Licht rückt.

Daß Berlin ihm nichts mehr zu bieten vermochte, darüber war er sich nun ganz im klaren. Freiheit war es, die er erstrebte, künstlerisch und menschlich. Befreit von den Fesseln schulmäßiger Technik, sein reiches Innenleben gemüthvollen Kunstwerken nach außen zu projizieren, das war es, was ihm not that; unabhängig von dem Drucke lästiger Verpflichtungen gegen Verwandte und Schüler, die ihm bei mancher Demütigung oft unbewußt bereiteten, wollte er eigentlich zum Künstler werden. Dies Gefühl beherrschte ihn ganz an seinem 25. Geburtstage, und in einem langen Briefe an seinen väterlichen Freund, den Kaufmann Hestermann, der schon so viel Gutes an den Geschwistern Cornelius gethan, suchte er diesem und sich selbst Klarheit zu schaffen. Wieder taucht der Plan, sich der komischen Oper zuzuwenden, entscheidend in ihm auf: „Ein Weg ist für uns Komponisten noch offen; unsere drei großen Tragiker haben wir in der Musik gehabt, aber der Aristophanes ist noch nicht dagewesen. Wem es gelänge, die Zeitverhältnisse in ein paar tüchtig Werken dichterisch und musikalisch aufzufassen und abzuspiegeln, der hätte noch ein Feld, für den wäre noch ein Platz übrig. Schon vor einigen Jahren hatte ich mir auch mehrere Oper Sujets im Komischen entworfen, aber das Gefühl, nicht stark genug dazu zu sein, hielt mich wieder ab, und ich kehrte rein theoretischen Studien zurück. Nun aber habe ich n

ie kleine einaktige Oper gedichtet*) und hoffe, sie während im Frühjahr zu beenden, da die Musik dazu natürlich nichts Besonderes, Studiertes enthalten soll, sondern frei und un-
zwungen herausfließen muß. So lassen Sie einmal sehen, mir vielleicht ein winzig kleines Stückchen aus meinem
sig großen Ideal zuletzt in den Händen bleibt.“

Aber noch zwei Jahre sollte er unerlöst im Joche bleiben; t einem gewissen gleichgültigen Fatalismus gab er inzwischen
ne Stunden des Broterwerbs halber weiter, las viel und gab sich resigniert in sein Schicksal, ohne die Hoffnung, je
Komponist noch etwas zu erreichen.

Da begann das Gestirn Richard Wagners leuchtend am
horizont aufzugehen: in Franz Liszt hatte dieser seinen ersten
orkämpfer, in Weimar die erste Heimstätte seiner Kunst
funden. Am 16. Februar 1849 war „Tannhäuser“ dort
sgeführt worden, im Mai desselben Jahres hatte der aus
resenden fliehende, steckbrieflich verfolgte „Revolutionär“
eimar persönlich berührt, am 28. August 1850 setzte Liszt
e Uraufführung des „Lohengrin“ durch, und mit dem
fliegenden Holländer“ zusammen wurde sogar eine ganze
Wagner-Woche“ veranstaltet. Immer heftiger begann der
ampf um den vielumstrittenen Meister nun zu toben, und
wuchs der Wunsch, diese merkwürdigen Werke endlich ein-
al aus eigener Anschauung kennen zu lernen, immer mäch-
er in Cornelius' Herzen. Endlich, zu Anfang des Jahres
52 schien die Möglichkeit eines schon lange geplanten Aus-
gs nach Weimar zu winken: Peters Schwager und dessen
rau waren nach Bernhardschütte im Thüringerwald über-
siedelt, die Mutter wollte nachfolgen, und Peter erbot sich,
über Weimar zu begleiten. „Ich wollte endlich Wagners
erke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins reine
ommen. Ich wollte sodann von Liszt, als einem über alles
einliche erhabenen Künstler und Menschen, mir ein freies

*) Bisher unauffindbar.

Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbiß waren.“ Seit einem Jahre war er auch musikschriftstellerisch tätig gewesen. Die neugegründete Musikzeitung „Echo“ Berlin brachte im Laufe des Jahres fünf Aufsätze von ihm, die allmählich seinen charakteristischen Stil erkennen ließ und schließlich bot sich auch eine günstige Gelegenheit, selbst, dessen Buch über Chopin gerade erschienen war, geneigt zu machen: Cornelius schrieb eine am 29. Februar 1852 gedruckte Besprechung des Buches, wobei er ein sympathisches Hinweis auf Liszts „edelstes Wirken“ in Weimar einfließen ließ. Schon wenige Tage später betrat er den Boden der kleinen thüringischen Residenz.

3. Weimar und der „Barbier von Bagdad“

(1852—1859.)

„In eines Meisters Hand zum Kranz gediehen
 Hat Weimars Künstlertum, das makellose,
 Mir ein Bewußtsein eignen Werts verliehen;
 Ob Beifall rausche, ob Mißfallen tose,
 Nur Kunst belehrt. Ich grüß' im Weiterziehe
 Den Künstlerkranz und in dem Kranz die No
 Cornelius.

Weimar, die auf ewig geweihte Stätte der Musen, auch heute noch zum größten Teile den Zauber bewahrt, den auf Goethes Spuren wandelnden Fremdling um Mitte des vorigen Jahrhunderts allsogleich in seinen Bann ziehen mußte; jene liebliche Partie an der Ilm mit ihrer beschaulich-träumerischen Ruhe, dort, wo das kleine Gartehaus des Größten aller Zeiten und Völker in heiliger Stille abgeschlossen steht, mochte wie keine andere zum weltabgewandten Kultus der Kunst aufs neue einladen. Nicht weit davon

er es auch, wo Franz Liszt, überdrüssig der glänzenden Virtuosenfolge, sein stilles Heim aufgeschlagen hatte, um nun an nur dem schöpferischen Genius sich hinzugeben und an der Seite einer edlen Freundin, der Fürstin Karoline Wittgenstein, als der Mittelpunkt einer Schar begeisterter Jünger zu leben, mit deren Hilfe er eine Regeneration des tief gesunkenen Musiklebens herbeizuführen hoffte.

Am 5. März 1852 kam Cornelius nur auf wenige Stunden nach Weimar mit zwei Empfehlungen: die eine, von seinem großen Vetter, war für Liszt bestimmt, die andere, von ihm Joseph von Eichendorff, der Romantiker, gegeben, betete auf den Namen des Hofrats Schöll (1805—1882), deren Kreis vorwiegend aus Gegnern Liszts bestand. Doch Liszt hatte Peter keine Ahnung, und so machte er denn, ohne es Liszt nicht antraf, sofort einen Besuch bei Schöll, der ihn freundlich aufnahm und ihm auch stets unter allen Umständen wohlgesinnt blieb. Vierzehn Tage verweilte er in der Bernhardshütte und, da er gerne eine Oper von Wagner hören wollte, so schrieb ihm Schöll einigemal, ihm das Repertoire mitzuteilen. Am 20. März nach Weimar zurückgekehrt, war sein erster Gang zur Altenburg, jenseits der Elm gelegenen, von Liszt bewohnten Villa. Der Verfasser des warmen Artikels über das Chopin-Buch, den Liszt herzlich begrüßt, machte er sofort eine künstlerische Bekanntschaft, die geradezu revolutionierend auf ihn einwirkte: er zum erstenmal hörte er Werke von Berlioz: vormittags am Nachmittag vier von Hans von Bülow die Karneval-Duvertüre und am Abend im Theater den ganzen „Benvenuto Cellini“. Sofort wurde er auch von Liszt in dessen Freundeskreis eingeführt: er lernte Bülow, Raff, Joachim, Cossmann und eine ganze Reihe von anderen Musikern sowie den Maler Preller kennen, an Liszts Seite sitzend, durfte er dem unvergleichlichen Spiele des Meisters lauschen, und so entschied ihn das erhabene Musikleben und Kunststreben, das ihn dort „wie mit einem Blitzschlage berührte“, augenblicklich dahin, nicht mehr

nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es ihm auch ergehen mochte, „aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und wo möglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören.“

„Du glaubst nicht, wie gut und groß Liszt ist,“ schrieb er seinem Bruder und in einem „echten Künstlerbrief“, leider verloren ging, setzte er seinen unabänderlichen Entschluß, bei dem Meister zu bleiben, dem großen Vetter an einander. Vierzehn Tage blieb er zunächst in Weimar, Liszt seinen Arbeiten anhaltende und tief eingehende Aufmerksamkeit schenkte und sie auch des öfteren mit seinen Freunden spielte, aber, wenn Cornelius sich auch für einen Augenblick an der Wonne verauschte, seine Versuche von den größten Repräsentanten ihrer Instrumente gespielt zu hören, darüber konnte er sich nicht täuschen, wie gering doch eigentlich die Stellung war, die er hier als spezifischer Musiker beanspruchen konnte. Liszts Endurteil lautete, Cornelius mit sich mit aller Entschiedenheit der Kirchenmusik widmen, und so reiste er denn, da schon nach vierzehn Tagen seine Beschäftigung erschöpft war, wieder nach Bernhardshütte zu seiner Schwester, wo er den ganzen Sommer über blieb und eine Reihe von geistlichen Kompositionen, darunter zwei „Domine salvum fac regem“, ein „Tu es Petrus“ und eine Messe vollendete. Liszt, der ihm in einem überaus herzlichen Briefe Anfang September ein Zimmer in der Altenburg anbot, ermunterte ihn noch mit den wärmsten Ausdrücken zu Schaffen auf diesem Gebiete, für das er besonders verantwortlich sei, und auch Cornelius selbst, der inzwischen wieder im inneren Übergang zur religiösen Gläubigkeit in höherem Sinne gewonnen hatte, war merkwürdigerweise immer noch im Wahn befangen, hier seine eigentliche künstlerische Aufgabe gefunden zu haben. So machte er sich denn nach einem achtzehntägigen Aufenthalt in Weimar, der ihm wie eine Begeisterung und Mut schenkte, in Soest (Westfalen), wo er mit seinem Bruder Karl zusammentraf und den ganzen Winter über blieb, von neuem an die Komposition zweier

essen und versäumte dadurch die große Berlioz=Woche, die unter Berlioz' eigener Leitung „Romeo und Julie“ und den „Aufst.“ neben „Benvenuto Cellini“ unter Liszt brachte. Ob Cornelius inzwischen den „Tannhäuser“ schon gehört hatte, ist ungewiß, doch nahm er nach Bernhardschütte eine Partitur dieses Werkes mit, die er eifrig studierte. Nach Weimar am 23. März zurückgekehrt und von Liszt mit herrlichem Edelmut, den er mit rührender Gegenliebe vergalt, behandelt, ging er nun darauf aus, eine feste Stellung als Dirigent zu gewinnen; sein Plan war wie jeder auf ein ähnliches Ziel gerichtete, nicht abzuweichen. Immer gebieterischer mußte sich ihm die Notwendigkeit aufdrängen, daß sein eigentlicher Beruf weder in der Ausfüllung einer festen Stellung, noch in der Komposition von kirchlichen Werken liegen konnte, sondern einzig und allein in der Entwicklung seiner musikalisch-poetischen Gabe. Ein eigenartiges, vielleicht sogar Liszt zunächst überraschendes Zeugnis seines echten Künstlerhumors, den er in dem kleinen „Tod des Verräters“, ein die italienische Opern-Opern-Oper geistreich verspottendes, schon in Berlin entstandenes innererzett, hatte er dem Meister zu dessen großer Befriedigung vorgeführt und dieser gedachte das kleine Werk sogar einem Hofkonzert aufzuführen. Am 23. März reiste dann Cornelius auf fünf Wochen nach Mainz und fuhr darauf zu Verwandten nach Wallersfangen bei Saarlouis, wo er von Mai bis Ende September blieb. Dort war es, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte der Töne und der Sprache zuerst in seinem Gemüte zu einem friedlichen Bunde vereinigten, wie er selbst so schön und lebhaft erzählt: „Weit, weit von Weimar find' ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom, ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin. — Ich bin in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn einmal, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl

auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Mu-
briefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich ger-
auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir n-
unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Au-
kind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das v-
beiden das beste hatte und mit freiem, künstlerischem Geba-
in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. M-
Opus 1 war da.“

Das war im Juli 1853, und tatsächlich erschienen
sechs kleinen Lieder bei Schott 1854 als Opus 1, Fräul-
Leonie Schlincker zugeeignet.*) Von Ende September
blieb er dann in Mainz, wo er sich erfolglos um die Di-
gentenstelle der „Liedertafel“, des neuerdings durch die Händ-
Feste berühmt gewordenen Chorvereins, bewarb. Anfa-
Oktober hatte er einen Abstecher nach Karlsruhe zum Mu-
fest gemacht, um mit Liszt und seinen Freunden zusam-
zutreffen, und von dort aus unternahm man eine Fa-
nach Basel zu dem verbannten Richard Wagner, den er d-
persönlich kennen lernte. Auch in Bonn, wohin er t-
Bettina v. Arnim, die er von Weimar her kannte, eingelad-
war, verlebte er acht Tage und lernte auf einem weite-
Ausflug Schumann in Düsseldorf kennen. Anfang Novem-
erfolgte seine Rückreise nach Weimar, wo er zunächst eifr-
Berlioz-Studien trieb und in einer Broschüre die Eindr-
des Karlsruher Festes niederzulegen beabsichtigte. Am 2. I-
zember unternahm er mit Liszt und acht jungen Musik-
eine Kunstfahrt nach Leipzig, die er in einem entzückend-
Capriccio unter diesem Titel verewigte, und dort lernte
auch Hector Berlioz persönlich kennen, für den er nunm-
eine Reihe von Übersetzungen übernahm („Benvenuto Cellir-
„Die Kindheit Christi“, „Lelio“, „Die Sommernächt-
„Die Gefangene“). Berlioz hatte diesen meisterhaften, fast

*) Die Dichtungen dieser und der übrigen hier erwähnten Li-
findet man in der schon zitierten Ausgabe der Gedichte (Antwer-
Bibliothek Nr. 4671).

iginale anmutenden Übertragungen einen großen Teil der Verbreitung seiner Werke in Deutschland zu danken und es auch stets anerkannt. Ein frischer Drang, zu schaffen, trieb Cornelius nach dieser Künstlerfahrt; er war nun froh, in Weimar, wo etliche Stunden ihm ein leidliches Auskommen zu werden, sich einen Wirkungskreis „ohne Augenverdreherei“ ohne die liebe Geistlichkeit“ ermöglicht zu haben, und bald zu einer Oper zu gelangen: „Ein gewisser liebevoller Humor, den Gott nun einmal in mich gelegt, muß sich einigen runden Werken sich irgendwie nachhaltig auswirken, dann will ich mit meinem Leben von Herzen zufrieden sein.“ Aber in Weimar, das sah er bald, konnte er nie und nimmer zu eignem Schaffen gelangen, auf der Altenburg, in unmittelbarer Nähe Liszts, verlor er „vor all den Herrlichkeiten des Musiktreibens“ jedes Selbstvertrauen, und er doch in den Augen der tastengewaltigen Jünger nur ein geduldeter „Literat“. So ging er denn Ende August, am Geburtstag der Mutter nach Bernhardschütte; von dort richtete er in Briefen an Liszt über seine Liederzyklen „Vater unser“ (Op. 2) und „Trauer und Trost“ (Op. 3). Außerdem komponierte er noch sechs „Liebeslieder“, von denen nur drei, darunter das herrliche „Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein“ in Op. 4 erhalten sind, so blieb er statt acht Tage, wie er erst vorhatte, schließlich zwei Monate bei den Verwandten. Nur ungern ging er nach der Altenburg Mitte Oktober zurück, wo ihn das „gleiche Hofleben“ bei Liszt abzulenken drohte. Zunächst komponierte er den Zyklus „Trauer und Trost“, dessen Partitur er mitgebracht hatte, und legte diesen Zyklus, wie auch das „Vater unser“ Liszt vor. Zu Weihnachten schenkte er seiner Schwester Susanne sechs kleine Duette ohne Bezeichnung nach schottischen, irischen und englischen Melodien, darunter das reizende „Mainzer Mägdlied“. Aber recht bald wurde ihm in Weimar nicht mehr, denn er war „seit Bernhardschütte um einiges anders geworden“. „Poesie

des Worts mit Musik vereinigt: das mein Bestreben und darin unbeirrt fort!“ Allein Liszt nahm seine Kraft fortgesetzt mit Übersetzungen in Anspruch, die Stunden schränkten ihm auch die Arbeitszeit, und schließlich wurde ihm das Diplomatisieren und höflichsmäßige Benehmen seiner Genossen auf der Altenburg zuwider, da seine einfache, offene Natur derlei haßte. Es nahte sein dreißigster Geburtstag, und er mußte sich immer noch sagen, daß er erst auf dem Wege zu seinem Ziele, einer Oper, sich befand. So schreibt er im Februar an seine Mutter: „Es handelt sich bei mir immer um die alte Sache: soll ich von der Kunst oder für die Kunst leben. Solange nicht einmal die Dauer das letztere der Fall sein kann, kann ich nicht glücklich, kann die eigentliche Aufgabe meines Lebens nicht erfüllt werden. . . Nach meiner ersten Oper werde ich fortfahren, Opern zu schreiben und um keinen Preis meine Pläne an andere Sachen verschwenden.“ Aber nun kommen zunächst wieder Übersetzungen für Berlioz, der am 17. Februar ein Hofkonzert und am 21. ein öffentliches Konzert in Weimar dirigierte, und Cornelius schrieb dann auch einen größeren Artikel für eine französische Musikzeitung darüber.*)

Auch das gefellige Leben, das sich jetzt immer reger entwickelte, nahm ihn sehr in Anspruch. Unter Liszts Präsidium war ein „Neu-Weimar-Verein“ gegründet worden, dem außer den Schülern Liszts eine ganze Reihe bevorzugter Künstler und Gelehrter angehörten und wo man in harmlos-fröhlicher Art sich traf. Auf Ruffs Vorschlag wurde auch eine Vereinszeitung „Die Laterne“ gegründet, deren Redaktion später Cornelius übernahm und in der er seinem überrauschenden Humor stets die Zügel schießen lassen konnte. Eine ganze Reihe von launigen Improvisationen entstand. Inzwischen hatte Cornelius der Kunst und den Freunden gelebt, die Liebe hatte sich ihm seit jener unglücklichen Verli-

*) Vgl. Anhang.

sode nicht wieder genahet. Da kam zu Ostern 1855 Marie fert, die Tochter des in Neuseß bei Koburg lebenden hters, nach Weimar zu Besuch, und sofort steht Peters z wieder in Flammen. Ein „Liebesfrühling“, ganz wie der Geliebten Vater seiner Luise verdankte, erblüht, eine Fülle von lyrischen Gedichten entströmt ihm. Eine iffe Liebenswürdigkeit Mariens, die sich als Tochter eines hters poetische Huldigungen gern gefallen ließ, erweckte gehende Hoffnungen in ihm, eine Einladung nach Neuseß, eicht kaum ernst gemeint, bestärkte ihn darin. Am März hatte er die Freude, zwei seiner Lieder in einer ree, der auch das großherzogliche Paar beimohnte, von Genast vortragen zu hören, und im August führte eine bei ihm eigens bestellte und sehr rasch vollendete se zur Feier des Napoleonstages auf. Ende August e er dann wieder nach Bernhardsshütte, mit der geheimen ht, bei dieser Gelegenheit Marie in Neuseß zu besuchen. imal war er dort, und nun erst sah er seine Verblendung Marie hatte nur ein Spiel mit ihm getrieben und ete seiner. Tiefgekränkt, aber ohne Groll, nahm er hied für immer — und doch, die Monate der Liebe n ihm so viel Glück und Mut beschert, daß er bereichert dannen zog:

„Die Welt mir zu gewinnen
Mit dem, was du geschenkt.“

Und dies Wort hat er redlich erfüllt. Zurückgekehrt nach hardsshütte, entwarf er den Plan zum „Barbier von ad“ und in Nurredins Liebesleid um Margiana tönte mancher Seufzer des eignen Herzens nach.
Am 12. Oktober 1855 berichtet er Liszt über die tags vollendete Urskizze: „Die Oper wird einaktig, komisch, ieben kürzere und längere Szenen mit einer sehr breiten szene, die etwa das letzte Drittel der Oper bildet. je Anflänge an Cellini sind unvermeidlich gewesen.

Das tut aber nichts! Das Ganze ist doch eigentümlich gehört mein.“

Nach Weimar am 22. Oktober (Lizts Geburtstag) dem ausgearbeiteten Entwurf zurückgekehrt, mußte er sich verschiedenartigste Beurteilung seiner Dichtung gefallen lassen. Schöll war „sehr damit einverstanden“, während Lizt die Fürstin „nicht dafür“ waren, und diese Zweifel verachteten ihm bittere Stunden, ja, Mitte Februar hatte Cornelius sogar vorübergehend entschlossen, den Plan aufzugeben und einen neuen Stoff zu suchen. Im April 1 reiste er dann auf sechs Wochen nach Mainz, wo die Fingentstellung zum zweitenmal frei geworden war, und wie um bewarb er sich vergeblich. In Weimar entstanden der Rückkehr eine Anzahl Lieder, und trotz materieller seelischer Not war er nun entschlossen, auszuharren in seinen Bestrebungen, denn er hatte, wie er seiner Mutter schrieb das Gefühl „einstens ein Dichter genannt zu werden, es gegeben war, in sein eigenes Herz zu greifen und Stück aus dem unverwüßlichen tiefen Gemütsleben deutschen Volkes ans Licht zu geben in Wort und Klang.“ Im August reiste er wieder nach Bernhardtshütte, wo zunächst den köstlichen Artikel „Im Loh“, eine Kunst nach Sondershausen mit Lizt, Bülow und Taufsig schilderte verfaßte, dann aber, im Oktober machte er sich, ermutigt durch den Zuspruch seines Bruders Karl, daran, alle Hindernisse überwindend, die Skizze zum „Barbier“ drei Wochen aus- und umzuarbeiten. „Die Oper hat zwei gleich lange Akte,“ schreibt er an Hans von Bronn „Ich habe mir im Laufe des ganzen für die zwölf Szenen auch zwölf hervortretende lyrische Momente gewahrt. Der Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen. . . Ich habe das Libretto voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei prächtige Melodik anzubringen. Das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen, und ich habe in der Bearbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodie

iederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagnerschen Wege geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein."

Und an seine Schwester schreibt er vorahnend: „Wenn ich's auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht. Nur möchte ich melodisch pikanter, freier, humorvoll sein, und neige mich von in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem rudelnden Berlioz.“

Den Stoff zu seiner wundervollen Oper entnahm Cornelius den Märchen von 1001 Nacht, und zwar der in Nr. 28.—30. Nacht erzählten „Geschichte des Schneiders“,*) er was hat er aus dem dort erzählten Erlebnis des jungen Verliebten mit dem alten geschwätzigem Barbier gemacht! Ein Werk, allein schon als Dichtung betrachtet, meisterhaft in Sprache und Kolorit, ein Abbild des farbenreichen Orients, gewürzt durch gemütvollen deutschen Humor. Die Gestalt des ehrwürdigen Abul Hassan Ali Ebn Bekar, des Alleswissers und Alleskönners, der dem verliebten Nurchin mit der ernstesten Miene und dem besten Willen die besten Streiche spielt, verhält sich zu dem Urbilde wie ein lebensvolles Gemälde zu einer matten Skizze. Und wie lebenswürdig jede einzelne Person charakterisiert ist, mit welcher Feinsinnigkeit zwanglos die reichen Mittel verlungener orientalischer Poesie verwendet sind, fürwahr, es ist kein „Operntext“ mehr, das ist eine Dichtung, wie in unserer Literatur einzig in ihrer Art dasteht.**)

Am 7. November 1856 begann Cornelius in Bernhardsste die Komposition und in den ersten vierzehn Tagen setzten sich die lyrischen Hauptmomente fest“. Aber bald

*) Univ.-Bibl. Nr. 3616/17, S. 51 ff. — **) Ausführliche Angaben über die Geschichte des Stoffes findet man in Kruses bereits zitiertem Antwort (Univ.-Bibl. Nr. 4643). Einer weiteren Besprechung der Dichtung glaubt der Verfasser unter Hinweis auf ihre leichte Zugänglichkeit in der erwähnten Ausgabe überhoben zu sein.

begannen Hemmungen: Cornelius merkte, wie unendlich schwierig es sein müsse, gerade die ritardierenden Momente der Handlung, deren Komik ja im ersten Akt wesentlich da beruht, daß sie eben nicht vorwärtsschreitet, musikalisch leben und witzig zu gestalten, und so arbeitete er die betreffende Szene nicht weniger als fünfmal um, das Ganze stets dichterisch knapper gestaltend. „Nachdem in solcher Weise,“ schreibt er am 9. Februar 1857 an seinen Bruder, „das vorstehende Bild der für die einzelnen Momente erstrebten Melodie die dichterische Grundlage selber wieder umgestaltend wirkte, stellt sich nun auch bald die musikalische Fassung in den gehörigen plastischen Bildungen ein; es lösen sich demnach in ziemlich schneller Folge aus dem Gang des Dialogs kurze pikante Einzelheiten in Arien- und Duettform ab, und ich glaube, daß annähernd das Problem gelöst sein wird, die Langweiligkeit kurzweilig zu machen.“ Am 17. Februar nach Weimar zurückgekehrt, hatte Cornelius im ersten Akt schon wesentlich gefördert und nahm nun bei D. eine Zeitlang Unterricht im Partiturspiel. Aber wieder kam er ein, daß ihm in Weimar nicht die rechte Schaffensluft erblühe, und so wanderte er denn im Herbst nach Johannisgrund bei Johannisberg am Rhein, wo ihm im Landhause seines väterlichen Freundes Hestermann die rechte Ruhe beschieden war. Nachdem er Weihnachten in Mainz verbracht hatte, zog er sich dann wieder auf das Landhaus zurück und vollendete die Instrumentation des ersten Aktes und Overtüre. „Ich glaube, Liszt wird sich doch über manchen freuen, und glaube sogar, daß ich im ganzen gar nicht unvernünftig instrumentiere. Ich überlade nicht und denn findet sich immer etwas Charakteristisches, was den verschiedenen Szenen hier und da auch ihre instrumentalen Punkte und Wurzeln gibt,“ so schreibt er Ende des Jahres an Fürstin Wittgenstein. Bis zum 1. Februar 1858 war das Werk vollständig bis auf die letzte Note beendet und sollte bis zum 2. April, Liszts Namenstag, diesem in Absicht

vorgelegt werden. Tatsächlich trägt die Dedikation auch dieses Datum, obwohl Liszt erst etwas später nach Weimar, wohin auch Cornelius Anfang April kam, zurückkehrte.

Liszt, den das Werk außerordentlich interessierte, wollte es noch in der gleichen Saison geben lassen und nahm die Partitur nun genau mit Cornelius durch. „Er verstand die Ouvertüre augenblicklich genau so, wie ich sie gemeint hatte (objektiv gehaltene Lustspiel-Ouvertüre) und nannte sie ganz glücklich erfunden. Je tiefer wir hineinkamen, desto mehr interessierte ihn die Sache, und er sprach sich nach der zweiten Sitzung entschieden günstig und erfreut aus. Die Fürstin (Wittgenstein) sagt, Liszt habe ihr gesagt, Berlioz mit dessen Stil im Cellini eine gewisse Ähnlichkeit herrscht) könne mich um das Werk beneiden. Was mich freute, ist, daß Liszt meine Formen sehr fest und gestaltungskräftig findet, daß er, wenn er in der Instrumentation manche Verbesserungsvorschläge macht, die Formen ganz unangefochten läßt, die Melodik und Harmonisierung meist in hohem Grade interessant und pikant findet. Seine Antipathie gegen den Stoff bleibt (unausgesprochen vorderhand!) dieselbe. Das ist auch natürlich, die Komik steht ihm zu fern.“ Allein das Raster-Menuett machte bei Liszt Furore, er wunderte sich erst, ärgerte sich, daß er's nicht gleich vom Blatte spielen konnte, nachher gaudierte er sich aber höchlich über die Geschichte. Einigemal mußte er aber auch an anderen Stellen, ohne zu wollen, so in Lachen ausplakzen, daß ich kaum weitergehen konnte.“ Und weiter: Liszt sagte „es habe ihn seit dem Cellini von Berlioz keine Opernmusik so interessiert, als die meinige. Seitdem trank er bei verschiedenen Gelegenheiten auf meinen Barbier, und neulich sagte er noch so im Auf- und Abgehen: Sie haben da wunderliche Dinge gemacht, das Zeug geht mir jetzt immer so im Kopf herum. Ich kann Ihnen nur sagen, daß es meine Erwartungen weit übertrifft.“

So berichtete Cornelius im Mai 1858 voll Stolz an

seine Schwester, und gewiß, Liszts untrüglicher Blick hatte sofort den genialen Zug dieser einzigartigen herrlichen Partitur erkannt. Wie stand es aber mit den Instrumentationsänderungen? Jeder, der die Entwicklung unserer neueren großen Komponisten genauer studiert hat, weiß, daß wohl ein Meister der Erfindung, aber nie ein Meister der Instrumentation vom Himmel gefallen ist. Selbst mit raffiniertem Klangsinne begabte Männer wie Berlioz und Wagner haben sich in ihren ersten Werken vielfach zunächst getäuscht, dann aber es nicht unter ihrer Würde gehalten, nachträglich stark zu retuschieren. Das ist menschlich und natürlich, und jeder, der selbst einmal Partituren geschrieben hat, weiß, daß nur unermüdeliches Vergleichen von Partiturbild und realen Klang in eigenen, nicht in fremden Werken, endlich absolut Sicherheit zu geben vermag. Ich würde die eingehende Erörterung dieser Frage, die eigentlich ausschließlich unter Fachleuten, nicht aber vor dem Forum breiter Öffentlichkeit diskutabel ist, mir hier gerne versagen, wenn sie nicht neuerdings viel Staub aufgewirbelt und zu heftigen Auseinandersetzungen geführt hätte. Wenn indessen Max Hafflens dessen Verdienste um die Publikation der musikalischen Gesamtausgabe und insbesondere der Originalpartitur des „Barbier gewiß hochzuschätzen sind, behauptet:*) „Es ist ein albern Märchen, daß Cornelius auf Liszts Rat Hunderte von Änderungen vorgenommen habe,“ so müssen demgegenüber doch an dieser Stelle die eigenen Worte Cornelius' im Interesse der geschichtlichen Wahrheit angeführt werden. So schreibt er aus München, wohin er sich zu seinem Bruder begeben am 30. Juli 1858 an die Fürstin Wittgenstein: „Gestern morgen erst bin ich mit den Korrekturen von meinem Barbier fertig geworden, welche mich fast volle drei Wochen in Anspruch genommen.“ Und noch viel deutlicher heißt es in dem vom 5. August 1858 datierten Briefe an Susann

*) Peter Cornelius und sein „Barbier von Bagdad“, Leipzig 1904, S.

„Du glaubst nicht, wieviel ich bis ans kleinste noch daran zu tun hatte. Ich habe alle Stellen geändert, wo Liszt an der Instrumentation Bedenken trug und bin gewiß, daß diese Änderungen so besser sein werden. Du mußt nur denken, daß ich noch nie etwas von mir mit vollem Orchester gehört habe und bei dieser Oper noch Lehrgeld zahlen muß. Doch wird alles spielbar sein, und manches sich sogar sehr gut machen. Es reichen nicht 200—300 Stellen, an denen ich Kleinigkeiten geändert. Außerdem habe ich an zwei Stellen gestrichen, eine auf Liszts Rat, eine auf Lassens.“

Dies freimütige Bekenntnis vermag Cornelius nur zur Ehre zu gereichen, der Bedeutung seines herrlichen Werkes aber nicht im mindesten Abbruch zu tun.

Am 21. Oktober kehrte Cornelius nach Weimar zurück, und nun begannen sogleich die Proben, an denen er persönlich teilnahm. Alle Mitwirkenden zeigten den besten Willen, und der Komponist äußerte sich in seinen Briefen höchst lobend über die einzelnen Sänger. Feodor von Milde, der Freund, hatte die winzige Rolle des Kalifen inne, seine Frau Olga verkörperte die zarte Gestalt Margianas. Die Titellulle gab Roth, den verliebten Nurrebin Caspari, und die inneren Partien des Kadi und der Bostana waren mit Poppe und Fräulein Wolf besetzt. So nahte der Tag der Aufführung (15. Dezember), und Cornelius, selig, sein Werk zu sehen, gewahrte kaum die drohenden Gewitterwolken, die sich über seinem Haupte zusammenzogen. Dingelstedt, der Intendant, war des allmächtigen Liszt überdrüssig und suchte sich einer Gelegenheit, ihm das Theater zu verleiden. Die Aufführung des „Barbier von Bagdad“ bot dazu die beste Möglichkeit. Man wußte, wie sehr Liszt an dem Werke und seinem Schöpfer hing; es war zudem die erste apostrophische Manifestation der jungen Weimarer Schule, und diese sollte im Keim erstickt werden. Mit wenigen Worten schilderte Cornelius selbst den Verlauf des Abends:

„Mein Werk wurde bei vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werkes, eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht erhörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen gleich von Anfang an dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisierte, zweckmäßig verteilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Ausführung keinen schädlichen Einfluß üben. Am Schluß erhob sich ein Kampf von zehn Minuten. Der Großherzog hatte anhaltend applaudiert, die Zischer fuhren nichtsdestoweniger fort. Zuletzt applaudierte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riß mich hinaus auf die Bühne.“ Noch einen zweiten bisher völlig in Vergessenheit geratenen Bericht über diese Aufführung besitzen wir; kein Geringerer als Felix Dräsel hat ihn unmittelbar unter dem Eindruck der Begebenheiten geschrieben.*) Es heißt darin: „Das eigentliche Theaterpublikum Weimars war durchaus nicht beteiligt an dem Skandale. Nur eine kleine Koterie, die allerdings viel Lärm zu machen wußte, und absichtlich, um Störung zu veranlassen ins Theater gekommen zu sein schien (dies erhellt aus mehreren Gesprächen, die ich selbst zu hören Gelegenheit hatte, sowie aus dem Umstande, daß fast vom ersten Tak an die Mißfallensbezeugungen begannen); nur diese kleine Koterie war schuld, daß Cornelius' Werk nicht mit der wo zu fordernden Ruhe und Aufmerksamkeit angehört war. Übrigens ist eine von keinem Blatt erwähnte Tatsache zu betonen, die nämlich, daß mehrere der schönsten Musikstücke einen äußerst lebhaften Beifall fanden, ohne daß die Zischlustigen wagten, der warm ausgesprochenen öffentlichen Meinung ins Gesicht zu schlagen (das Duett zwischen Nuradin und Bostana im ersten, das Terzett im Anfang des zweiten Aktes, sowie die große Liebesszene). Auch das Sal-

*) Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 50, Jahrgang 1859, S. 68 ff.

Meikum riß das Publikum zu lebhaftem Beifall hin, so daß ich die Opposition gänzlich geschlagen und den Sieg befestigt glaubte. Ein kleines, kaum zwei bis drei Minuten dauerndes Nachspiel, in dem nichts Interessantes mehr zur Darstellung kam, schädigte leider alles und gab der niedergeworfenen Opposition Gelegenheit, sich sehr bedeutend und in Folge des allzuverzögerten Schlusses siegreich zu erheben.

Es war das erste Werk der jungen Schule, und diese sollte augenscheinlich gedemüthigt werden. Liszt schien daselbe zu fühlen, als nach Schluß der Vorstellung trotz eines sehr lebhaften Beifalls das Zischen nicht verstummen wollte. Er ging zu seinem Pulte, das er bereits verlassen, zurück und applaudierte, von dem gesamten Orchester, welches das Werk mit Liebe und künstlerischer Begeisterung hatte ausführen helfen, lebhaft unterstützt. Des großen Meisters bezi- piert ausgesprochene Meinung hätte die kleine Koterie verstummen machen sollen. Dem war jedoch nicht so. Das Zischen dauerte fort, als Cornelius, unter großem Beifall von Frau von Milde geführt, die Bühne betrat. In Folge dieser verletzenden Demonstration war es erklärlich, wenn Liszt den Ausspruch that, nie wieder das Theater betreten zu wollen.“

Zwei Tage darauf, am 17. Dezember, wurde indessen Liszt und Cornelius eine glänzende Genugthuung zuteil. Zur Feier von Beethovens Geburtstag hatte Cornelius einen Prolog verfaßt, in dem entschieden auf Liszt hingewiesen war. „Herr v. Milde“, erzählt Cornelius, „sprach den Prolog mit einer schönen männlichen Begeisterung, wurde schon in der Mitte von einem Applaus unterbrochen, der durchaus nur vom Publikum selber ausging. Zum Schluß folgte anhaltender Beifall, in welchen die Großherzogin, solange er dauerte, mit einstimmte. Ich wartete auf Mildes Erscheinen und blieb im Parkett sitzen, bis man nach mir schickte — wo ich denn schleunig hinauslief, um an Mildes Hand vor das Publikum zu treten. Von nun an ging das Konzert mit

einer Weihe, einer Ausnahme seinen Gang, die unvergleichlich war — bis zuletzt nach einer Ausführung der A-Dur-Symphonie, wie sie vielleicht noch nicht gehört worden, ein allgemeiner enthusiastischer Zuruf Liszt an sein Pult zurückrief.“

Allein dieser Vorfall vermochte Liszt in dem einmal gefaßten Entschluß, keine Opernaufführung in Weimar mehr zu dirigieren, nicht wankend zu machen. Mit Recht betonte Pohl in einem „Liszt's Rücktritt von der Weimarer Bühne“ überschriebenen, im Januar 1859 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ publizierten Aufsatz:*) „Von dem Augenblicke an, wo eine verletzende und unanständige Opposition, wie sie sich bei der Aufführung des ‚Barbiers‘ von Cornelius zeigte, zur Geltung gebracht und geduldet werden konnte, trat er zurück. Denn woher diese Opposition auch kommen mochte — solchen Werken gegenüber, die er für würdig hielt, aufgeführt und angehört zu werden, hatte sie Liszt nicht zu dulden. Liszt antwortete, wie immer, so auch hier — durch Taten!“

Cornelius selbst ertrug sein Mißgeschick als ganzer Mann mit Würde. „Von nun an bin ich ein Künstler, der auch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzuge werde ich mit begeistertem Fleiß meine Bahn fortsetzen. Meine Ausbeute an Erfahrungen ist eine reiche glänzende nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk; diesmal an einem hochernsten pathetischen“ — so schreibt er ruhig und fest nach dem Unglücksabend seiner Schwester.

Aber wenn jene Sippschaft von Dunkelmännern auch nicht das lebensprühende Werk zu begraben vermochte — einem Phönix gleich erhob es sich aus der Asche — eines haben sie dennoch auf dem Gewissen: zu Lebzeiten von

*) Wieder abgedruckt in Franz Liszt, Studien und Erinnerungen von Richard Pohl, Leipzig 1883, S. 134 ff.

Cornelius, fast drei Jahrzehnte lang, blieb sein bestes Werk erschollen. Erst am 24. Mai 1877 fand zu Hannover, wo Cornelius' Freund, Hans von Bronsart, Intendant war, eine stark gefürzte Aufführung statt, nachdem der Verein "iederhort" in München in einer Cornelius-Feier (9. März 1875), ein Jahr darauf auch der „Allgem. deutsche Musikverein“ auf dem Altenburger Feste Bruchstücke aus dem Alten vorgetragen hatten; aber all dies blieb ohne nachträgliche Wirkung. Erst als der junge Felix Mottl, der schon vorher bei Standthartner in Wien eine heiße Liebe zu Cornelius gefaßt hatte, den Entschluß faßte, sich des „Barbier“ anzunehmen, kam die Bewegung in Fluß. Mottl veröffentlichte im Jahre 1878*) eine begeisterte Analyse des Werkes, die dem kurz vor Cornelius' Tode von Hoffbauer hergestellten, erst 1875 publizierten Klavierauszuge und schloß die Ausführung mit den Worten: „Heute, wo die Fahne künstlerischen Freiheit vom Bayreuther Siegesturme ins Feld weht, heute ist es Pflicht geworden, jenem Werke einen verdienten Ehrenplatz im deutschen Repertoire anzuweisen.“ Auf diesen Worten wollte Mottl gleich die Tat folgen lassen: er ging nach Wien, wo indessen die „komische Oper“, an der Mottl wirkte, kurz vor Ausführung des Entschlusses abbrannte, dann in Karlsruhe. Unterdessen hatte Mottl mit Liszt über das Werk gesprochen, und dieser sagte ihm etwa folgendes:**) „Der Barbier von Bagdad ist ein entzückendes, großes und vornehmes Werk! . . . Aber! . . . die Instrumentation ist nicht geglückt. Cornelius war kein Mann des Orchesters. Die Farben sind grau und wirken nicht. Wenn Sie schon an die Neubelebung der Oper gehen, dann machen Sie es auch radikal und schreiben Sie eine neue Partitur! Ich bitte Sie nicht zu ängstlich und gehen Sie ziemlich frei vor. Sie werden dem Werk damit nur nützen! Und noch

*) Musikalisches Wochenblatt S. 323 ff. — **) Süddeutsche Monatshefte Augustheft 1904. Felix Mottl, die Originalpartitur des „Barbier von Bagdad“.

eins! Der Barbier muß in einem Aufzug gegeben werden. Die Schlussszene des ersten Aktes muß wegfallen.“

Die Zusammenziehung in einen Akt hatte schon Dräsel der ebenfalls das zweimalige Erscheinen der Diener als dramaturgische Schwäche empfand, befürwortet und hinzugefügt, daß Cornelius dem nicht abgeneigt sei. Daß Cornelius tatsächlich eine Zusammenziehung in einen Akt beabsichtigte, geht aus einem Briefe vom 4. Januar 1860 an seinen Bruder hervor. Um so verwunderlicher erscheint es, daß Hans von Bülow in einem Briefe vom 7. Dezember 1886 an Frau Cornelius diese Zusammenziehung in einen Akt als „Mord“ bezeichnete. Cornelius selbst dachte an seines Lebens an eine Umarbeitung des Werkes und beschäftigte sich namentlich zwei Jahre vor seinem Tode sehr eifrig mit diesem Gedanken. Zunächst erfüllte er einen alten Wunsch Liszts, der schon in einem Briefe vom 23. August 1859 eine neue Overtüre, die mit dem Motiv des Akt I Hassan beginnen müsse, für „unumgänglich notwendig, und geachtet der feinen, meisterhaften Kontrapunktik und Dramatik der ersten“ erklärt hatte. Und damit hatte Liszt wohl sicher recht, denn die ursprüngliche Overtüre in H-Moll hat nicht den geringsten thematischen Zusammenhang der Oper und ist in ihrer harmlosen Lieblichkeit weit geeignet zur Einführung in das geistsprühende Werk. Doch aber, in der neuen Overtüre, wo gewissermaßen der Barbier sofort pathetisch vor uns hintritt und uns seine Künste und Wissenschaften aufzählt, sind wir gleich in medias res eingeführt, und es erfaßt uns jenes himmlische Behagen, das der Aufnahme eines Lustspieles den schönsten Untergrundschaft. Im Dezember 1873 vollendete Cornelius eine prächtige neue Overtüre (in D-Dur) in der Klavierversion, der Tod ereilte ihn aber, ehe er sie instrumentieren konnte und so erwies ihm denn Liszt, der noch am 23. August 1876 die neue Overtüre sympathisch begrüßt hatte, diesen letzten Liebesdienst.

Ein wunderschönes neues Thema, das Cornelius in die Lebenszene zu verweben gedachte, hat er in diese Overtüre angeflochten. Die Dichtung dazu lautet:

„Rose, dein selig Wort
 Laß in der Brust uns glühn!
 Rose, sollst ewig fort
 In Wonn' und Schmerzen blühn!
 Eden, von deiner Pracht
 Blieb uns ein Abglanz noch!
 Eden, uns blieb deine Rose,
 Die Liebe doch!“

Über die Klangwirkung der Originalpartitur bei der Urfführung in Weimar besitzen wir ein interessantes Zeugnis dem schon mehrfach erwähnten Artikel Dräsekes, der das häufige Einsetzen der Posaunen im piano, die das Kolorit verdicken, bemängelt. „Die Singstimmen kommen nicht so reich, wie man es im Interesse der Dichtung hätte wünschen können.“ Wirklicher Lärm finde sich dagegen nirgends. „Im Gegenteil fand ich die Farben, an und für sich betrachtet, höchst bel und an vielen Punkten von wunderbarem Reize, die Overtüre (in F-Moll) besonders dokumentiert eine Meisterhaft in der Farbenmischung, die mich zu höchster Bewunderung nötigt.“ In einem späteren Aufsatze Dräsekes über Cornelius*) meint er: „1858 konnte man noch hier und über Dicke und Schwerfälligkeit der Instrumentation mit vollem Rechte Klage führen, wengleich viele reizende Einzelheiten auch in der Farbgebung schon jenesmal Interesse wecken mußten. Soviel ich weiß und nach Anhörung der Altenburg zur Aufführung gebrachten Fragmente schließen darf, ist übrigens die gesamte Orchestrierung der Oper einer tendenden Revision unterzogen worden**) und zeigte sich in

*) Neue Zeitschrift für Musik, 1876—1877. — **) Noch von Cornelius selbst? Davon ist sonst nichts bekannt geworden.

dem letzterwähnten Fragmente nirgends eine Überladenheit des Orchesters und eine Deckung der Singstimmen.“

Wir sehen also, wie ungleich zu verschiedenen Zeiten beurteilt wurde. Jedenfalls unternahm Mottl, der ursprünglich das Werk in der Originalgestalt hatte aufführen wollen, nunmehr eine von Grund aus umgestaltende Neubearbeitung der Partitur, die nicht nur wesentlich gekürzt, sondern auch gänzlich neu instrumentiert wurde, und in dieser Gestalt kam das Werk unter Mottls eigener Leitung am 1. Februar 1884 in Karlsruhe zur Aufführung. Auch die D-Dur-Ouvertüre war von Mottl, dem die Lisztsche Instrumentation nicht zusagte, mit einer kleinen Kürzung neu instrumentiert worden. Damals war der Anfang zur Wiederbelebung des Werkes gemacht. Liszt schrieb darüber am 8. Februar 1884 an Mottl: „Sie haben eine edle künstlerische Tat getan: die Rehabilitierung der reizenden Oper von Peter Cornelius. Ich wüßte kaum eine andere komische Oper von so vielem feinem Humor und Geist. Dieser Champagner hat Mousse und vortrefflichen Gehalt. Die einaktige Fassung scheint mir die günstigste. So wie in Karlsruhe soll sie auch fernerhin anderwärts gelten.“ Bald folgte denn auch, begeistert von Mottls Enthusiasmus, Hermann Levi mit der Münchener Aufführung vom 15. Oktober 1885, und diese Wiedergabe mit dem unvergesslichen Eugen Gura in der Titelrolle entschied das Schicksal des Werkes zu seinen Gunsten. Nun handelte es sich um die Drucklegung des Werkes, die Levi in die Hand nahm. Mottl hatte seine Bearbeitung, wie aus einem Briefe Frau Cornelius*) hervorgeht, nur als Notbehelf, um die Bühne zu gewinnen, betrachtet und wollte alle Striche wieder aufmachen, ja, alle Stellen, an denen er zweifellos in der Neuinstrumentation zu weit gegangen war, mildern. Es kam indessen anders. Er selbst hatte nicht die Zeit, die Revision zu überwachen, und so nahm sich Levi der

*) Süddeutsche Monatshefte, Septemberheft 1904, Carl Moritz Cornelius, Offener Brief an Herrn Generalmusikdirektor Felix Mottl

legenheit an, indem er am 1. Januar 1886 an den Berger Rahnt schrieb:*) „Freund Mottl hat das große Verdienst, es herrliche Werk wieder zum Leben erweckt zu haben. Erst die stellenweise ganz unbrauchbare Instrumentation gründlich geändert und fast ein Drittel der Musik gestrichen. Eilich ist er dabei, meiner Ansicht nach, und wie er jetzt ist zugibt, viel zu weit gegangen. Ich habe nun für die folgende (Münchener) Aufführung viele Szenen, die Mottl gestrichen hatte, wiederhergestellt, auch in der Instrumentation an manchen Stellen geändert, vereinfacht, und in dieser Gestalt hat das Werk — zum erstenmal — große Wirkung gemacht. Vor mir liegt eine von mir beaufsichtigte und korrigierte saubere Handschrift der Partitur, und ich meine, nur in dieser Gestalt dürfte das Werk die Kunde über die deutschen Bühnen machen. Die Originalfassung ist für die Bühne unmöglich, und wenn man nach derselben eine Partitur stechen wollten, so würde es höchstens ein literarisches Dokument sein, das aber kaum mehr bei einer Aufführung benutzt werden kann. Ich bitte meine ich höchst unmaßgeblich, Sie sollten diese meine Partitur autographieren lassen und in Ihren Verlag nehmen. Das Publikum und die Theaterdirektionen brauchen gar nicht zu wissen, daß sie von irgend jemand bearbeitet ist. Sowohl Mottl als ich verzichten darauf, daß unsere Namen genannt werden. Es ist auch gar nicht nötig, daß Sie sich direkt an Mottl wenden: ich habe sowohl von ihm, als von Frau Cornelius die ausdrückliche Vollmacht, in dieser Angelegenheit nach meinem Gutdünken zu verfahren. Seien Sie versichert, daß ich nur lediglich darum zu tun ist, dem armen verkannten Cornelius eine verspätete Genugthuung zu geben, eine solche ihm nur werden, wenn das Werk in der von Mottl mir vereinbarten Fassung dem Publikum dargeboten

„Dabei blieb es denn auch lange Zeit. Die Partitur

*) Bgl. Neue Zeitschrift für Musik, 29. Juni 1904.

wurde in dieser Form gedruckt und aufgeführt, ohne daß — mit Ausnahme sehr weniger Eingeweihter — jemand vom Sachverhalt etwas gewußt hätte. Da publizierte im Jahr 1904 der Cornelius-Forscher Max Haffe die bereits angeführte Broschüre, in der er Mottls Bearbeitung scharf angriff und eifrig die Rechte der Originalpartitur verfocht. Ein „Cornelius-Fest“ des Weimarer Hoftheaters, das die allerschmach zu fühlen entschlossen war, brachte dann am 10. Juni 1904 zum erstenmal wieder den „Barbier“ in der Originalfassung. Der Eindruck war überraschend, da sich das Werk stilistisch zum Teil wesentlich anders, als man es bisher gekannt, präsentierte. Es ist danach zweifellos, daß Liszt und Levi in ihrer Beurteilung der Originalinstrumentation viel weit gegangen sind und daß Mottl, statt sich mit dem aller nötigsten diskreten Retuschen, von deren Notwendigkeit man gerade das Weimarer Fest überzeugt hat, zu begnügen, eine Partitur geschaffen hat, die das Werk ästhetisch und historisch in eine von ihm wohl kaum prätendierte Stellung rückte. Man hat den harmonisch und dramatisch unzweifelhaft vorhandenen aber nur leise angedeuteten Zusammenhang mit Wagner durch eine vollkommen auf modernen, d. h. Wagnerschen Prinzipien beruhende Instrumentation scharf betont. Wirklichkeit aber steht das Werk, wie die Originalpartitur zeigt, stilistisch dem deutschen Singspiel und der französischen Opéra comique viel näher. Es ist ein feines, zartes musikalisches Lustspiel, das in intimem Raume dargestellt, entzückendes Genrebildchen wirkt, kein großes glänzendes Gemälde, wie es in der Bearbeitung erscheint. Und so scheinen es wirklich zwei Welten, die sich hier berühren. Ob frei in den Räumen unserer großen Opernhäuser, die starke Akzente verlangen, nicht dies seine Kabinettstück erheblich an Wirkung einbüßen, ob dort nicht die klangvolle Mottlsche Instrumentation siegreich das Feld behaupten wird (denke z. B. an die hinreißende Wirkung der Chorszene am Schlusse des zweiten Aktes bei Mottl, wogegen die et

ftige, die herrliche kanonische Gestaltung gar nicht zur
 tung bringende Originalinstrumentation sehr verblaßt) —
 e Frage wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls besitzen
 jetzt in der Breitkopffschen Gesamtausgabe endlich auch
 Originalpartitur im Druck, und es wird Sache der
 igiten, des Publikums und der öffentlichen Meinung
 , sich mit ihr abzufinden. Hier hatte nur die höchst ver-
 rene Angelegenheit in übersichtlicher Weise ihre Darstellung
 erfahren.

Über das Werk selbst kann man eigentlich nur in Super-
 ben höchster Bewunderung sprechen, und es ist keine Über-
 yung, wenn man behauptet, es sei die beste deutsche
 ische Oper. Ein von der ersten bis zur letzten Note so
 iginelles, Witz, Geist, Leben sprühendes Werk hat Deutsch-
 weder vorher (vielleicht mit alleiniger Ausnahme der
 ftigen Weiber von Windsor“ von Nicolai), noch nachher
 en. Dazu kommt eine zarte Innigkeit des Empfindens,
 odisches Blühen und Sprießen, das uns wie süßer Rosen-
 aus den Wundergärten von Schiras umfängt. Ja,
 Wunder des Orients enthüllen sich in dieser Musik, aber
 ist nicht das fremde Morgenland, sondern das Reich der
 chen und seltsamen Fabeln, die uns schon in der Kind-
 aus den Erzählungen von 1001 Nacht gleich unseren
 ischen Sagen vertraut geworden; es ist der ferne und doch
 nahe blütenreiche Garten der Phantasie, den wir betreten.
 Cornelius war der erste deutsche Musiker, der mit sicherem
 die Bahn Wagners betrat, ohne seinen eigenen Weg
 abgeben. Er ist auch der einzige geblieben. Wer immer
 te Nähe des gewaltigen Zauberers geriet, der heute noch
 Welt in seinem Banne hält, war stets in der größten
 hr, seine Eigenart als schaffender Künstler zu verlieren.
 fühlte niemand deutlicher sein Leben lang als Cornelius,
 dieser Kampf gegen den Künstler Wagner auf Kosten des
 schen, den er so innig liebte, ist der große tragische Kon-
 in Cornelius' Leben geworden. In diesem Kampf ist

Cornelius doch schließlich dem übermächtigen Titanen muthig und künstlerisch unterlegen. Aber es war eine ehrenvolle Niederlage: „denn mit den Göttern soll sich nicht messen ein Mensch“. Heil ihm, daß es ihm vergönnt war, vorher, frei von jeglicher Fessel, das Werk zu schaffen, sein eigenstes und bestes, ihm stets einen Ehrenplatz in der Geschichte deutscher Kunst verbürgt: den „Barbier von Bagdad“.

Die eminente, nicht hoch genug einzuschätzende, geschichtliche Bedeutung des „Barbier“ beruht vor allem darauf, daß Cornelius zehn Jahre vor Wagner selbst die dramatische Prinzipien, wie sie praktisch in den Werken zum „Lohengrin“ gerade erst verwirklicht waren, auf dem Gebiet des Komischen übertrug, und daß er hier Form erfand, die denen von Wagner in den „Meisteringern“ angewendet in kongenialer Weise vorgriffen. In richtigem Erkenntnis dessen, daß das heitere Drama schon wegen seiner komischer Wirkungen halber nicht allein den dramatischen Fortschritt, sondern vor allem auch eine gewisse musikalische Abgeschlossenheit zu erstreben habe, hat Cornelius, ohne den Schematismus der älteren Oper zu verfallen oder zum gesprochenen Dialog zurückzukehren, hier in glücklicher Weise dramatische und musikalische Forderungen vereinigt erfüllt und dabei seiner eigensten Natur durch ungezwungen sich entfaltende Lyrik schon in der meisterhaft angelegten Dichtung Genüge getan. In welcher Weise er gar die kontrapunktische Form im Dienste des dramatischen Gedankens zu verwenden sich erlaubte, zeigt das wundervolle kanonische Finale des zweiten Aktes, das sein Gegenstück noch in dem gewaltigen Prügelfugato im zweiten Akte des „Meisteringers“ findet. So bedeuten denn „Barbier“ und „Meisteringer“, beide in ihrer Art, die Höhepunkte musikalischer Komödie in Deutschland, und bei der einzigartigen Stellung der „Meisteringer“ dürfte eine fernere Entwicklung der deutschen komischen Oper wohl eher an den „Barbier“ als an jenes Werk anzuknüpfen haben.

Nach dem bei der Uraufführung des „Barbier“ erfolgten Skandale sah Cornelius trotz der Sympathiekundgebung am Weimarer-Tage ein, daß seines Bleibens in Weimar nicht länger sein konnte: selbst von den Freunden gedrängt, aber stehenden Herzens, riß er sich von Weimar los, wo er insbesondere im Hause Feodor von Milde und seiner feindsinnigen, von Cornelius mit minnesängerlicher Begeisterung umwundenen Gattin Rosa ein liebes Heim gefunden hatte, und wandte sich zunächst, ungewiß, wie sein Schicksal sich gestalten würde, nach Mainz. Vor Augen schwebte ihm vor allem die Ausarbeitung eines zweiten Bühnenwerkes, des „Eid“ aber wo sollte er Ruhe und Schaffenslust, wo materielle Existenzbedingungen finden? Einen Augenblick dachte er an München, wo ihn sein Bruder unterstützen konnte, aber die lähmende Abhängigkeit in pekuniärer und geistiger Hinsicht, allem die wagnerfeindliche Stimmung seines Bruders, seines und aller für ihn ausschlaggebenden Persönlichkeiten, ließen ihn zu einem anderen Entschluß kommen. Er feilte zunächst drei Hefte Lieder aus und zwar die „Rheinischen Lieder“, die „Brautlieder“ und die „Weihnachtslieder“, wo er sogar das Lied „Die Könige“ nach Liszts Vorschlag der Einfügung des Chorals „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ neu komponierte, und dann sandte er als Abschiedsgruß den wunderbaren „Sonettenkranz für Frau Rosa von Milde“ nach Weimar, wo dieser bald darauf im Druck erschien. In ihm wurde seine „Herrin“ in ihren besten Rollen poetisch verherrlicht.

Am Anfang April verließ er schließlich Mainz; noch einmal sah er im Vorübergehen in Weimar vor, dann fuhr er nach Dresden und Prag seiner neuen Heimat zu — nach Mainz.

4. Wien und der „Eid“.

(1859—1864.)

„Seil dir, mein Eid, willkommen du, Rimene
Cornelius.“

Die Kaiserstadt an der schönen blauen Donau mit ihr stets lebensfrohen Bewohnern, deren Naturell dem rheinischen so nahe verwandt ist, mochte Peter Cornelius, den heiteren Sohn des goldenen Mainz, wohl anheimeln, und in ihr großstädtischen Leben mit seinen vielfachen Anregungen durfte er hoffen, allmählich einen gewissen Ersatz für das, was in Weimar verloren, zu finden. Aber Wien erschien zugleich als die heilige Stätte der Gräber Beethovens Schuberts, und in tief empfundenen an Rosa von Wagram gerichteten Sonetten sprach er die erschütternden Gefühle, die seine Brust vor jenen Heiligtümern durchbebten. In der von Milde war es auch, an die sich von nun an die Mehrzahl seiner Briefe und poetischen Huldigungen wandte; schöne und herzensgute Freundin, seine erste Margiana, herrlichte er jetzt in immer glühenderen Gedichten als in „Serrin“, und in der Unschuld seines Gemütes, das in dem geliebten Wesen ganz aufzugehen sich stets hoffnungslos gefühlt hatte, ahnte er kaum, in welchen Zwiespalt er die Freundschaft brachte, die als Gattin und Mutter ihm ihre Freundschaft nie aber ihre Liebe zuzuwenden gewillt war. Als er noch in einer Art von „Doppelleidenschaft“, wie er selbst nannte, um ihre Schwester warb, da wies sie ihn mit feinem Takt, aber ernüchternder Kühnheit in die Schranken: „klaren (kalten?) Protestantismus gegenüber katholischer Gefühlsschwärmerei“ bezeichnete sie in jenem noch erhaltenen Briefe ihr Wesen gegenüber dem seinen. Cornelius hat diese Abweisung nie übelgenommen. „Glauben Sie mir,“ so er ihr zurück, „dies Züviel ruht auf dem Grunde einer“

schaffenen, treuen Verehrung eines nur geringen, aber schon durch diese Verehrung geadelten Gemüths.“

Cornelius fühlte sich zunächst sehr wohl in Wien: „Luft, Dialekt, Essen und Glacis — und die herrlichen Venezianer in den Sammlungen — alles ist so schön und zusagend.“ „Ja hier ist meine dritte und letzte Heimat gefunden, hier bleibe ich“, ruft er einige Monate, nachdem er den Boden Wiens (am 12. April 1859) betreten, aus. Aber er fühlte sich im Anfang doch oft recht einsam. Da war er dann ganz auf sich und seine Arbeiten angewiesen. „Ich will eine große, schöne deutsche Oper schreiben, voll deutscher Freiheit und Liebe, so etwas wie Fidelio oder Turyranthe. Ich fühle einen unendlichen Drang in mir, etwas Schönes zu schaffen“, hatte er schon von Weimar aus geschrieben, und diesen Drang zu betätigen, bot sich ihm jetzt die beste Gelegenheit. Sein Freund Reinhold Köhler, der Bibliothekar, hatte ihm in Weimar Bücher zum Quellenstudium der Siedlegende gegeben, und bald schon, am 16. Mai, konnte er berichten, daß er die Vorarbeiten „mit größter Freude beendet habe“. „Besonders hat mich der geschichtliche Sid, eine Biographie von Huber*) sehr erhoben und gerührt, und es spielt auch Ximene in der Geschichte eine ebenso dankbare Rolle als in der Sage. Auch hierzu bedarf ich nun nur einen kräftigen Anstoß, um das Libretto bald ins Werk zu setzen — und muß mein Leben nur Miene machen, sich irgendwie günstig zu wenden, für etwas Hoffnung muß mir lachen — daß ich den schönen Mut zum Dichten finde.“ Allerdings waren seine äußeren Verhältnisse — er hing von Unterstützungen seiner Verwandten — wieder recht trostlos geworden: jeder Versuch, durch Unterrichtgeben etwas zu erwerben, schlug zunächst fehl. Aber ließ sich doch nicht vom Schicksal beugen; einige Lieder und Gedichte des Hebbel-Schülers Emil Kuh, an den er sich her anzuschließen begann, wurden komponiert, und daneben

*) Bremen 1829.

entstanden bis 1. November 1859 nicht nur die erste Skizze zum „Eid“, sondern auch Entwürfe zu zwei andern Opern „Die Meerfey“ und „Ines de Castro“; auch die Sage der heiligen Justine gedachte er als poetisch-musikalisches Bühnenwerk nach dem Vorbild Calderons zu behandeln. Im Dezember 1859 kehrte er dann auf einige Zeit nach Weimar zurück, wo Liszt mit ihm wegen der Übersetzung von dessen Buch „Die Zigeuner in Ungarn“ zu verhandeln hatte, und dieser Aufenthalt zog sich schließlich bis in den Juni hin. Die Weimarer Freunde, Liszt, die Fürstin Wittgenstein, Schöll und seine Frau, sowie Rosa und Feodor v. Milde bestimmten ihn schließlich, beim „Eid“ zu bleiben und die andern Stoffe aufzugeben. „Ich habe jetzt eine große Sehnsucht und Liebe, den Eid vor mir zu sehen, und ich weiß, ich werde diesmal schnell und glücklich arbeiten, denn es ist alles fein organisch und allmählich in mir herangereift“, schreibt er an seinen Bruder. Doch in Weimar hatte er noch etwas anderes als künstlerische Beruhigung gewonnen. Eine neue Liebe war in sein Herz eingezogen: Marie Gärtner, eine Schülerin Liszts, hatte es ihm angetan, und an sie wendet sich nun die Fülle seiner poetischen Huldigungen, so lange, bis er deutlich merkte daß die Auserwählte seines Herzens für ihn nicht mehr als nur ein wenig Sympathie übrig hatte. Aber ihm war sie wie er in seinem Tagebuch bekennt, „ein ideales Wesen, ein Symbol, unter dem sein Herz das weibliche Geschlecht verehrt und liebt, und ich will, wie ich einmal bin, und den steten Kampf um Veredlung unaufgeblich mit eingeschlossener Marie gehören — ob sie mag oder nicht“ (!).

Am 10. Juni 1860 begann Cornelius nach der Rückkehr von Weimar mit der Ausarbeitung der Dichtung des „Eid“ und verlebte von nun an „wonnevolle Stunden“. „Die Musik liegt immer zugrunde und gibt die innerliche Stimmung für den Text. Meine drei bis jetzt geschriebenen Szenen sind voll Musik, auch in der Energie und Glut, das Ganze haben möchte.“ Nach zwei Monaten, am 6. August

war die Dichtung vollendet, der, wie er dem Bruder mittheilt, drei Hauptideen zugrunde liegen: „die Idee des Eid und des christlichen Heldentums — der Kimene und der Liebe — und drittens das zwischen beide feindlich tretende Geschick — die geschehene That, die Sünde der Ehre“. Am 8. Oktober las er dann das Buch „zum erstenmal drei ganz vernünftigen Menschen“ (Eduard Liszt, dem Grafen Laurencin und seinem Schüler Kulle) vor, strich darauf noch 130 Zeilen, und dichtete auch einige Stellen neu.

Mit der Komposition begann Cornelius Ende September 1860, und zwar „mit dem Lichtpunkt, der Liebesidee des Eid. Wie vorauszusehen, war die erste Woche sehr unergiebig, doch setzten nach und nach Melodienfragmente sich fest, die sich nicht wieder abweisen lassen wollten“. „In den ersten Morgenstunden des 11. Oktober setzte sich das Eid-Thema fest, ich wußte nicht recht wie, daß ich fast mißtrauisch bin und es anzweifle, weil es sich so fast ungesucht darbot.“ Von nun an schritt die Arbeit stetig fort, und in einem Briefe vom 3. Januar 1861 an Rosa von Milde wird der tonale Plan des gesamten Werkes im Detail entwickelt. Danach sollte der erste Akt die Haupttonart Fis-Dur, der zweite H-Dur und =Moll, der dritte Es-Dur, „die Eid-Tonart“ erhalten. „Kimenens Traum schließt als Krone wie die Erzählung im Lohengrin. Kimenens Traum als Operschluß, hat als Musikstück nichts Verwandtschaftliches mit bestehenden Dingen, bildet auch den Schluß der Duverüre.“ Hier schon taucht also jener unglückliche Irrtum auf, in dem Cornelius auch gegenüber den wohlüberlegten Rathschlägen Wagners zu seinem Nachtheil festhielt: er sah nicht ein, daß die Traumerzählung dramatisch unwirksam sein müsse, weil sie äußerlich angehängt, nicht aber, wie die Lohengrin-Erzählung, als Endglied eines sich stets steigernden Konflikts, dessen Lösung sie darstellt, erscheint.

Am 16. Oktober 1860 traf Liszt in Wien ein, und unergiebigste Tage waren es, die Cornelius mit dem Meister

verlebte. „Es war ein Austausch für uns alle. Für mich aber insbesondere. Es gab mir eine kräftige Bejahung meiner selbst in manchen, ja fast in allen Beziehungen.“ Am 6. Februar 1861 beendete er den ersten Akt des „Eid“ in der Skizze und dann trat eine längere Unterbrechung der Arbeit ein, durch Wagners „Tristan und Isolde“ veranlaßt. Cornelius berichtet darüber an Köhler am 30. April 1861, und diese Briefstelle ist äußerst charakteristisch für Cornelius' Stellung zu Wagner.

„Tausig brachte im Herbst den Klavierauszug mit, und ich hatte mich lange davor gefürchtet. Anfangs hätte ich lieber keinen Blick hineintun mögen, weil ich ahnte, wie es mich im Eid stören würde. Doch konnte ich nicht umhin, den ersten Akt zu studieren. Da nahm ihn mir Tausig glücklicherweise weg, und so verdanke ich's ihm, daß ich den ersten Akt des Eid ohne weitere Störung vollendete. Nun hatte ich mir aber vorgenommen, den zweiten Akt in einem Guß zu komponieren, ohne alle Unterbrechung. Dazu wollte ich aber erst Atem holen, die glückliche Stimmung abwarten. Ich studierte also mancherlei Musikalisches, las Poetisches, bis mir unvermerkt der Tristan wieder in die Hände fiel. Nun ist die ganze Manier und all ihre einzelnen Mittel, Harmonie, thematische Anlage, der melodische Dialog usw. so neu und ungewohnt, daß für mich beim Studium des Klavierauszugs von Bülow in der That die größten technischen Schwierigkeiten zu überwinden waren, wollte ich es so weit bringen, mir das Ganze in Gesang und Begleitung fließend zu vergegenwärtigen. Hier hieß es, gar nicht — oder ganz. So geriet ich immer tiefer hinein und habe die Monate März und April ganz damit zugebracht. Frage andere Musiker, wieviel Zeit es sie gekostet hat. Nun bin ich zum Glück völlig damit fertig, es war zuletzt eine Krankheit, lag wie ein Alp auf mir. Doch wie ich nun einmal Optimist bin reut es mich nicht, so getan zu haben. Ich glaube, unsere Zeit ist am wenigsten dazu gemacht, daß wir uns ganz in

as eigene Schaffen vertiefen dürfen, ohne rechts und links zu sehen. Wagners Tristan ist aber ohne Zweifel das bedeutendste dramatische musikalische Werk seit Gluck; ich behaupte, man muß es kennen, um die Höhe der Zeit zu messen. Bloß zu nippen, ist aber gefährlich, und führt zum Flektizismus. So eignete ich mir denn das Werk völlig an, ging ganz darin auf, durchdrang mich damit, weiß nun genau, wie ich mich dazu verhalte, und gehe nun aus diesem rüstigen Untertauchen mit verjüngter Kraft an mein eigenes Schaffen zurück. Es kommt nicht darauf an, daß mein Eid nige Monate früher fertig, sondern daß er gut wird. Wer weiß aber, welches ein Vorteil es war, daß ich mich nicht in diesen unerquicklichen Monaten März und April zum Produzieren zwang."

Schließlich traf Wagner selbst am 9. Mai in Wien ein, wo er wegen des „Tristan“ Verhandlungen anknüpfte und am 12. Mai den „Lohengrin“ zum erstenmal erklingen hörte. So kam Cornelius auch jetzt und in der Folge, als er für Wagner einiges zu transponieren und einzustudieren übernahm, nicht zu eigenen Arbeiten. Sein Verhältnis zu Marie Wittner, die seine feurigen Huldigungen mit kühlen Briefen erwiderte, erlosch unterdessen ganz. Ende Juli führte ihn das Tonkünstlerfest in Weimar über Prag, Dresden und Leipzig auf kurze Zeit in die geliebte Stadt, wo man im letzten Konzert das Terzett „Er kommt“ aus dem „Barbier“, das bald darauf als op. 7 separat erschien, mit großem Erfolg aufführte, eine kleine, sehr kleine Sühne für den Mißerfolg der Oper. Am 14. August traf Wagner, der eine Reise nach Karlsruhe, Paris und Weimar gemacht hatte, wieder in Wien ein, und nun begannen die Tristan-Abende, an denen sich Cornelius eifrig beteiligte. Aber es ging nicht recht damit vorwärts, und da entschloß sich Wagner, bei einem Besuche in Venedig von Mathilde Wesendonk einen aus dem Jahre 1845 stammenden Entwurf zu den „Meisterfingern“ in Erinnerung gebracht worden war, zur

raschen Ausführung dieses Werkes, das er alsbald zu Paris in Angriff nahm. „Ich bin nun durch Wagner so wunderbar gestärkt,“ schreibt Cornelius an Taufsig, „ich ruhe fest auf mir, bin stolz, mit Wagner Du und Du zu sein, was er mir gleich im ersten Brief (von Paris, 11. Dezember 1861) darbot.“ Ähnlich schreibt er im Januar 1862 seiner Mutter „Das Bewußtsein, daß solche Männer (Riszt und Wagner mir wirklich von Herzen zugetan sind, ist mir ein Adelsbrief um welchen ich keinen Fürstentitel — o Gott nein! — eintausche.“ Und am 9. Januar 1862 schrieb ihm Wagner „Freund, Du mußt mit mir ziehen, ein für allemal.“ Ein rührendes Zeugnis des Verhältnisses zu dem Meister aber bildet ein Brief, den dieser Ende Januar aus Paris an Cornelius nach Wien richtete:

„Peter! Hör! Mittwoch, am 5. Februar, abends, leich ich in Mainz bei Schotts die Meisterfinger vor. — Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist, und was es meinen Freunden sein wird! Du mußt an dem Ueberdabei sein! Laß Dir sogleich von Standhartner in meinem Namen das zur Reise nötige Geld vorschießen. In Mainz erstatte ich Dir sofort dieses und was Du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder. Dies ist ausgemacht! Ich habe schon mehr Geld schlechter vertrödelst. Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben. Fürchte keine Strapaze; es wird glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich alles vergessen läßt. Also — Du kommst! Wenn nicht, bist Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein ‚guter Kerl‘ und ich nenne Dich wieder Sie! Addio, Dein Richard.“

Und Cornelius kam im strengsten Winter. Wagner schrieb darüber an Frau Wesendonk (am 12. März 1862) „Nun ging's wie in der Bürgerschaft her: Sie wissen, ob Flüsse waren übergetreten, viele Eisenbahnzüge gingen nicht mehr, völlige Gefahr überall. Macht alles nichts. Schlag 7 Uhr am 5. (Februar) tritt mein Cornelius ein und andern Tags reist er wieder nach Wien zurück! N

müssen Sie aber wissen, welcher armer Teufel das ist; wie er sich mit Stundengeben quält, es monatlich auf 40 Gulden zu bringen. Aber — er liebt mich sehr. Und Sie sehen, was ich auf ihn gebe.“*) Und an Cornelius selbst schrieb Wagner am 4. März 1862 in einem Briefe, in dem er ihm ein Herz ausschüttete: „Dein Verschwinden beim Abschied hat mich sehr gerührt. Dieser ganze Besuch war doch überhaupt recht märchenhaft: wie das nur alles zuging! Der gute Engel war mit Dir fort, wie er mit Dir kam.“

Die äußeren Verhältnisse Cornelius' waren tatsächlich immer noch recht mißlich; alle seine Bemühungen, bei den Verlegern einige Lieder unterzubringen, waren erfolglos; das Erscheinen seiner gesammelten Gedichte und der Übersetzung des Buches über die Zigeuner von Liszt, die ihm immerhin ein hübsches Honorar eingetragen hatten, wurden von der Presse totgeschwiegen; von seinen gedruckten Liedern nahm fast niemand Notiz, und aufgeführt worden war die Zeit über nur einmal „der Tod des Verräters“, ein Werk, das für ihn künstlerisch bedeutungslos war. Seine Bemühungen um eine neue Übersetzung der „Alceste“ von Gluck durch den Schottischen Verlag waren ebenfalls erfolglos. Effer, den Cornelius um die Vermittlung gebeten hatte, schrieb bedenkliche Briefe an Schott, dem gegenüber er nicht die Garantie, daß Cornelius wirklich eine bessere Übersetzung als die vorhandene liefern könne, übernehmen wollte.**)

Eine Einladung Tausigs, nach Genf zu kommen, nahm unter diesen Umständen mit Freuden Ende April 1862 an. Neue Hoffnung erfüllte ihn, als er dort in der herrlichen Natur binnen zweier Monate den zweiten Akt des „Eid“ skizziert hatte. Anfang Juli verließ er mit Tausig Genf und wanderte zu Fuß bis Romanshorn. Nach einem

*) Vgl. auch die etwas ausgeschmückte Erzählung des Vorgangs Weisheimer, *Erlebnisse mit Rich. Wagner*, S. 88 ff.

**) Vgl. *Stiel*, Rich. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechfels, S. 23 f., wo die betr. Briefe Effer's publiziert sind.

Aufenthalt von vier Wochen in München bei seinem Bruder zog er sich dann nach Nonnthal bei Salzburg zurück, wo er den dritten Akt und somit das ganze Werk — mit Ausnahme der Overtüre — in der Skizze vollendete. Zum 1. Oktober traf er wieder in Wien ein, wohin sich auch Wagner bald zu neuen Tristanproben begab. So ging im Verkehr mit Wagner, für den er mit der Sängerin Destinn die Brangäne studierte, der ganze Winter hin: der „Eid“ lag brach in dieser Zeit. Am 12. März reiste Cornelius wieder zu seinem Bruder nach München, und erst dort begann er mit der Instrumentation, und zwar bei der großen Szene des zweiten Aktes. Im Mai war der zweite Akt vollendet und im Juni der dritte, während der erste Akt dichterisch und kompositorisch stark verändert werden mußte und so noch lange Zeit Schwierigkeiten bereitete. Mitte August waren jedoch auch diese überwunden. Mit dem fast vollendeten „Eid“ traf er im September 1863 in Wien ein. „Porto mecum plus quam centum foliae partiturae, sed triginta etiam quadraginta sunt scribenda in autumno“, schreibt er in humoristischem Küchenlatein an Porges. Mitte März kam er dann der Schwester berichten, er habe den „Eid“ bis auf die noch nicht einmal skizzierte Overtüre beendet. Nur begann die Meinschrift, in der er „das ganze Lohengrin-Orchester herausinstrumentierte“ und überhaupt vieles ganz neu gestaltete. Diese Arbeit zog sich lange hin, und erst am 26. November 1864 war der dritte Akt definitiv beendet. Die Overtüre wurde sogar erst vom 10. Februar bis 11. März 1865 komponiert.

„Mit dem ‚Eid‘ wird's eigen,“ hatte Cornelius schon im Dezember 1860 an seine Schwester geschrieben, „er wird an Frische und Originalität etwas hinter dem ‚Barbier‘ zurück bleiben — aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, massiver sein und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können als meine Laune, die eben zu individuell ist, kein Kladderadatsch-Humor.“ Und doch, gerade, weil diese Laune so ind

duell, so einzigartig war, hat sie — nach sehr langer Zeit
 ar — dem „Barbier“ einen Ehrenplatz erobert, während
 c „Cid“, der tatsächlich mit Ausnahme des wunderbaren
 eiten Aktes an Frische und Originalität seinem Bruder
 chsteht, es selbst jetzt noch nicht zu einer größeren Ver-
 eitung auf den deutschen Bühnen bringen konnte. Das
 en nicht nur äußere Verhältnisse, sondern auch innere
 sachen bewirkt. Aber immerhin ist der „Cid“, wie Cornelius
 t berechtigtem Selbstbewußtsein Anfang 1865 an Milde-
 rieb, „das einzige Werk seit dem Lohengrin, das, in die
 uren dieser Oper tretend, ein in Versen und Musik tüch-
 es, gesundes Machwerk bietet, welches ohne Firtlesanz,
 Mett und Elfen den Kampf um Liebe zweier Seelen der
 lt und ihren Gesetzen entgegen zum Ausdruck zu bringen
 ht, sich dabei in den Grenzen der Möglichkeit hält (wie
 igner meint: noch die alte Opernschablone verrät) —
 s, es ist die achtenswerte Arbeit eines Talentes auf dem
 en, den ein Genius urbar gemacht.“

Den Stoff zum „Cid“ entnahm Cornelius zunächst, wie
 schon sahen, den geschichtlichen Quellen, dann aber auch
 volkstümlichen Romanzen, deren französische Prosaüber-
 ang bekanntlich dem Herderschen „Cid“ zugrunde liegt, wie
 zum erstenmal Cornelius' Freund Reinhold Köhler in
 r eigenen Schrift nachgewiesen hat. Von den dramati-
 n Bearbeitungen waren Cornelius zunächst nur die Stücke
 Molière und Corneille bekannt; die Urquelle der beiden,
 Drama „Las Mocedades del Cid“ des Spaniers Guillen
 Castro (1569—1631), das 1621 erschien, lernte er erst,
 er in der Komposition des Werkes schon weit vorgeschritten
 im Sommer 1862 in München kennen und bezeichnete
 a einem Brief an Köhler vom 9. August 1862 als ein
 aiges, herzvolles Drama“, sowie am 24. Juni 1864
 r Schwester gegenüber als ein „Stück von Shakespeares
 a Geist, welchem Corneille wahrlich eine Allongeperücke
 efügt hat“. Wenn also Cornelius nicht noch nachträglich

Züge aus des spanischen Dichters Drama seinem Weiteinfügte, sind manche kleine Ähnlichkeiten wohl zufälliger Natur.*)

Nicht die lebensfreudige Farbigkeit südlichen Volkslebens sondern die spanische „Grandezza“, der feierlich-starre Prunk eines ritterlichen Kreises, dessen höchstes Gut ein dogmatischer Ehrbegriff bildet, liegt dem Werke zugrunde, und diese eigenartige Stimmung ist es, die den ersten Akt beherrscht. Burgos sitzt König Fernando von Kastilien zu Gericht. In der Nacht Kimene, die Tochter des Grafen von Lozan, der im Zweikampf von Ruy Diaz erschlagen wurde, zu klagen wegen dieses Frevels. Ruy Diaz, der Held des Volkes, das er oft schon siegreich gegen die Mauren geführt, erscheint, um zu verantworten. Tief schmerzt auch ihn Kimenes Leiden, aber die Ehre gebot ihm, den Todfeind zu demütigen, und seinen Handschuh wirft er dem hin, der Kimenes's Sache zu verfechten will. Alvar Fanez, ein Ritter, der heimlich Kimenen liebt, will ihm entgegentreten, da naht der würdevolle Bischof Luyn Calvo, Frieden zu gebieten. Sein Sohn Ruy Tizona, das stets siegreiche Schwert, soll er in des Priesters Hand legen. Ruy Diaz folgt und der Bischof übergibt das Schwert Kimenen, der nun ihr Feind waffenlos gegenübersteht, um Sühne. Schon will sie, nur Rache sinnend, den tödlichen Streich führen, da besinnt sie sich: schmachvoller als ihrer Hand soll sein Tod sein: der feigste Feind möge töten, der machtlos ohne das Zauberschwert sei. Da sprang auf schaumbedecktem Roß ein Reiter heran und meldet Furibares: ein neues Maurenheer ist eingefallen und hat Segorab zerstört. Und kaum hat er seine Botschaft vollendet, da erscheint ein zweiter Bote, der auch den Fall Dominik kündigt. Ein dritter folgt: Najera und Logronjo sind überschwenmt von feindlichen Heeren. Bestürzung ergreift das Volk, nur einer vermag zu helfen: Ruy Diaz, Campe

*) Vgl. demgegenüber Adolf Sandberger, Peter Cornelius' München 1893 (Analyse).

Benannt. Aber sein Schwert gehört nicht mehr ihm. Der König selbst wendet sich an Ximene, und sie erkennt, ihr Vater sei jetzt gering, wo Kastilien in Gefahr ist. So übergibt sie dem König das Schwert, sie selbst aber will dem Gebet weihen, den Vater und das Vaterland beklagend. „Aus Ximenes Hand gefühnt“ erhält Ruy Diaz das Schwert zurück. Eudig scharen sich die Mannen um ihn unter der Losung: Freiheit oder Tod!

Der zweite Akt führt uns in Ximenens Schloß. In der Brust kämpft der Haß gegen den Mörder ihres Vaters und die Sorge um das Leben des Helden, der ihr gleich dem heiligen Michael, den Glaubensfeind zertretend, erscheint. Nur im Gebet glaubt sie Ruhe zu finden, aber auch packt sie Verzweiflung, da sie im „Vaterunser“ dem Himmel vergeben soll; zu vergeben aber vermag sie nicht. Da tritt Alvar Fanez, Abschied von ihr zu nehmen zur Rache Ruy Diaz. Auf's neue lodert der Haß auf, da sie den Vater bereit für sie zu fechten sieht. Alvar Fanez geht, es erscheint der Bischof, sie zu trösten und auf die Religion Liebe hinzuweisen. Aber unendlich dünkt ihr das Leid, sie vermag keinen Trost zu finden. Der Bischof entsetzt sich, es ist inzwischen schon finstre Nacht geworden. Taucht eine Gestalt im Dunkel auf: Ruy Diaz ist es, im Kampfe mit sich selbst eine innere Stimme herbeirufen. Dumpf ruft er Ximene an, und sie, durchdringt von grausiger Ahnung, wähnt den Schatten ihres Vaters nahe. Noch einmal tönt es ihr „Ximene“ entgegen, nun erkennt sie, wer bei ihr eingedrungen. Mit Entsetzen weist sie den Mörder des Vaters von sich, Ruy Diaz fleht sie in warmen Worten um Verzeihung an, und sie fühlt alle Kraft des Widerstandes in sich gebrochen. Tönt aus der Ferne der Schlachtgesang der kastilischen Krieger, die ihren Feldherrn rufen. Ruy Diaz muß hinweg, nur um ein Wort des Friedens bittet er zuvor. „Zieh und laß mich beten!“ spricht sie, und zuletzt auf erneutes

Flehen: „Zieh hin! dir sei vergeben. Ruy Diaz — siege!
 Jubelnd eilt der Held von hinnen. Ximene aber läßt ihre
 ungestümen Herzen im Gebet freien Lauf: „Ewiger, blick a
 ihn! Aus allen deinen Sternen blick auf ihn! . . .

Nur einmal noch laß ihn mich sehn,
 Wenn sein Stern mir glänzt,
 Wenn der Sieg ihn kränzt,
 Einen Hauch noch des Siegs umwehn,
 Dann laß mich selig vergehn!“

Der dritte Akt spielt vor den Thoren von Burgos. Während Bischof und Volk noch für Kastiliens Sieg beten, scheint der König und verkündet selbst die frohe Botschaft. Bald nahen auch die gefangenen Maurenkönige und, da ihren Überwinder „Cid“ (das heißt: den Herrn) benennen, verleihet der König ihm dieses Wort als ruhmreichen Namen. Aber er selbst weilt noch ferne. Alvar Fanez, Streiter für Ximene hat ihn, wie der Herold verkündet, zum Zweikampf herausgefordert. Da kehrt auch schon Alvar zurück, als Sieger, wie Ximene, die ihn seinen Bericht nicht vollenden läßt, wähnt, und überwältigt vom Schmerz, steht sie offen ihre Liebe zum Cid. Ruy Diaz aber wird nicht besiegt und erscheint nun als Befreier, umjubelt von der Volke, fürstlich belohnt vom Könige. Jetzt vernimmt auch das Geständnis der Liebe Ximenens, und entzückt bei er den Oheim, ihn und die Braut zu segnen. Wie nun Bischof sie für Leben und Tod zu ewiger Vereinigung we erinnert sich Ximene des Traumes der vergangenen Nacht da sie den toten Cid noch zum Verderben seiner Feinde auf Kopf setzen ließ. Ein Chor beschließt das Werk:

Stolz durch aller Zeiten Tage
 Töne fort, kastilisch Lied,
 Töne fort, du Heldensage,
 Heil Ximene, heil dir, Cid!

Schon aus dieser flüchtigen Skizze ist eines klar: der dritte Akt, der dramatisch die Spannkraft des ersten und zweiten Aktes zu erreichen vermag, muß an Bühnenwirksamkeit weit über den beiden ersten Akten zurückstehen, mag rein musikalisch auch alles aufgeboten werden, um diesen Mangel zu verdecken. Und aus dieser Beobachtung entspringt auch die Ablehnung Wagners zu dem Werke, dessen unleugbare Schönheiten und dessen edles Pathos er im übrigen rückhaltlos erkannte. Schon am 23. Mai 1861 berichtet Cornelius Hofmann v. Milde, daß Wagner ihm über den „Eid“ „einen Brief schreiben will mit Veränderungsvorschlägen zum zweiten und dritten Akt“, und Wagner selbst schreibt ihm am 14. Juni aus Paris: „Ihr Opersujet trage ich treulich im Kopfe, aber mir fehlt es nur so gänzlich an guter Stimmung, um einen Plan zur Änderung für Sie einmal ordentlich zu Papier zu bringen. Seien Sie aber sicher und gewiß, daß es geschieht und bald — ich kenne mich! Aber Laune muß man eben zu allem haben.“ Am 13. Oktober berichtet Cornelius endlich an Reinhold Köhler: „Es wird Dich interessieren, von meinem zweiten Akt in bezug auf Wagners Kritik etwas zu hören. Ich komponiere die Sache nun ganz wie sie ist. Wagner meinte, was ihm vor allem gefehlt habe, sei eine gewisse Spannung in der Handlung. Er schlug mir vor, diese etwa folgendermaßen hineinzubringen. Kimene geht dem Eid als Knappe in die Schlacht. Es ist alles verloren. Der Eid hält nur noch einen alten Turm als letzte Zuflucht gegen den Feind. Kimene besetzt den Berggipfel. Da erkennt er sie und merkt ihre Liebe, und dieses Bewußtsein gibt ihm nun erst so hohe Kraft, daß er aufrafft und den höchsten wunderbaren Sieg erringt. — Das ist es ganz schön. Aber bis ich das gemacht hätte! und dann hätte es doch nicht die überzeugende Kraft, daß ich es mir ins nächste aneignen möchte, um mit Erfolg neu gestalten zu können.“ Damit hatte sich Cornelius also gegen den Wagner'schen Vorschlag entschieden. Um so interessanter ist das weitere

Verhalten Wagners gegenüber dem „Eid“. Wagner hat Cornelius versprochen, den Eid in Weimar, wo man ihn aufzuführen gedachte, zu dirigieren, und Cornelius richtete darauf im Februar 1864 ein warmes Gesuch in dieser Sache an die dortige Intendanz; aber es erfolgte eine eiskalte formelle Antwort Dingelstedts: „daß die Direktion des Herrn Wagner in Ihrer Oper *Serenissimo* um so weniger annehmen erscheint, als, Ihrem früheren Anerbieten zufolge, Sie selbst Ihr Werk auf hiesiger Hofbühne haben dirigieren wollen, was jedenfalls näherliegend und sachgemäßer erachtet werden müsse“(!). Wagner behielt indessen den „Eid“ noch weit im Auge. „Peter, sei bereit! Eid — *Meistersinger Wagner*“ lautete der Schluß der denkwürdigen Depesche, der er dem Freunde die große Glückswendung seines Lebens Anfang Mai 1864 mittheilte. Und am 31. Mai 1864 schrieb ihm Wagner aus Starnberg: „Ich wünschte sehr — das sage ich Dir offen — bei der Umarbeitung Deiner Oper recht innig und traulich Dir meine Ratschläge erteilen können. Willst Du gerade dem DICH aber entziehen — nur so ist das Sache des Willens, und allerdings läßt sich darüber nicht reden.“ Wir wissen aber, daß Cornelius sich schon drei Jahre zuvor anders entschieden hatte, allerdings anscheinend ohne Wagner etwas davon zu sagen. Nun kam die aufgeregten Wiener Funitage des Jahres 1864, über Cornelius seinem Bruder Karl am 15. Juni in einem Brief berichtet; aus ihm geht hervor, daß Wagner sich im Ärger über Cornelius' zögernde Haltung hinreißen ließ, zu sagen der „Eid“ sei „fausse couche“. „Denke Dir den Satan in seiner fausse couche! Wie er mir das Sujet herrichten wollte, haben wir schon mündlich besprochen“ fährt Cornelius ebenfalls erregt fort. Am 12. Oktober 1864, als nach endlichen Annahme des Münchener Rufes das Verhältnis zwischen Wagner und Cornelius wieder ein herzliches geworden war, schrieb ihm dann Wagner: „Ich muß diejenigen haben die mit mir zum gleichen Ziele streben, eine neue Sch

nden, nötigenfalls mein eignes Werk vollenden können. Meine eignen Werke sind mir somit gleich wichtig: Du sollst hier schön aufführen können!" Das letzte, was wir über Gners Stellung zum „Cid“ hören, steht in einem Tagesblatt vom 1. Januar 1865: „Nachmittags machte mir Gner wieder die alte eflige Kritik über den Cid, so daß immer in einem fort hätte sagen mögen: Verzeih mir, daß ich's überhaupt gemacht habe. Doch das nahm ich nicht mehr verdrießlich auf. Ich dachte nur dabei immer an, wie leidenschaftlich ich ja auch ‚Tristan und Isolde‘ schreibe.“ Die Stellung des „Cid“ zum „Tristan“ hatte bereits am 22. April 1861 dem Bruder gegenüber präzisirt: „Schon in der Textanlage meines Cid ist mir eine gewisse Originalität gesichert, in der mich selbst Wagner, so er mich sein Werk ergreift, nicht mehr irren kann.“ Und am 6. Januar 1865 sagt er dann deutlich: „Ich bin stolz auf meine Form: bei dem geschlossensten dramatischen Gang noch alle Rede und Gegenrede zu festen Musikstücken zu fassen, wobei durchgehend die wirkende Melodie in den Händen des Sängers gelegt ist — nicht die uferlose Allmelodie des Tristan, die ich nimmer nachahmen werde.“

In der That läßt der „Cid“ — namentlich im formalen Aufbau des ersten Actes — deutlich das Vorbild des „Lohengrin“ erkennen, aber was er im übrigen bietet, ist so durchsoriginell, so cornelianisch, daß uns das Werk, geschaffen in einer Zeit, als Cornelius unter dem faszinierenden persönlichen und künstlerischen Einfluß Wagners stand, zur höchsten Bewunderung zwingen muß. Namentlich der zweite Act — und in ihm besonders die große Szene zwischen Cid und Chimene — ist von so hinreißender Schönheit im ganzen, daß er sich einer Zergliederung im einzelnen entzieht: Wer diese Scene nicht auf der Bühne miterlebt hat, vermag sich ihren Reiz nicht durch Worte zu erschließen. In der Behandlung des Orchesters und in der Verwendung von Leitmotiven geht der „Cid“ entschieden weiter in der Wagnerschen Richtung als

der „Barbier“, ohne indessen, wie schon angedeutet, Wagners schlechthin Gefolgschaft zu leisten; manchmal werden n. sogar, obgleich der musikalisch-dramatische Fortgang ist gewahrt ist, doch noch etwas an die ältere Opernform gemahnt. Die kühne und reiche Harmonik ist ersichtlich schon ein wenig von „Tristan“ beeinflusst, ohne jedoch ihre Eigenart aufzugeben, die in gewissen mit Vorliebe verwendeten Vorhalten und Nebenseptimenakkorden sich ausprägt. Wohl glücklich ist an dem Werke nur die Overtüre, die, statt Motive symphonisch gründlich zu verarbeiten, dem Gang der Handlung zu folgen sucht (Brief an die Schwester v. 21. Februar 1865), und dadurch weder im Theater noch Konzertsaal zu rechter Wirkung gelangt.

Auch das Schicksal des „Eid“ ist eigentümlich. Nach vielen Proben und öftern Verschiebungen fand endlich Uraufführung am 21. Mai 1865 zu Weimar unter R. Störs Leitung mit Feodor v. Milde in der Titelrolle und Rosa v. Milde als Kimene erfolgreich statt; eine zweite Vorstellung folgte am 31. Mai. „Rosa,“ so schreibt Cornelius am 7. Juni 1865 an Standthartner, „hatte in der Partie bis in die kleinste Lücke und Spalte hinein plastisch ausgegossen, sie war von der ersten Probe an die Spitze des Ganzen, als fast noch alles kalt und zweifelnd in der Werke gegenüber sich verhielt. . . Nach dem zweiten Akt der ersten Vorstellung war diese Frau ganz wie verklärt es war ein ergreifender Moment, als sie, nachdem wir eingetreten vor dem Publikum erschienen waren, zu ihrem Mann sagte: „Jetzt haben wir ihn durch!“ „Zwei Monate lang so schreibt er am 27. Juni 1866 an die Fürstin Wittgenstein, „hatte ich an Ort und Stelle umgearbeitet, arrangiert, komponiert, gekürzt, gestrichen, noch bis in die letzten Proben. Der Erfolg war lohnend, in beiden Aufführungen vollständig. Fünfmal erschien ich an der Hand der beiden Mildes voller Akklamation auf denselben Brettern, vor welchen niemals so heißer Kampf tobte.“ Trotz dieses großen Erfolgs

Es aller Anerkennung in der Presse verschwand auch der „Eid“ zunächst spurlos von den deutschen Bühnen, die sich stets em noch so schlechten ausländischen Werke willig öffneten. Cornelius selbst war zu stolz, um bei Bühnen und Verlegern zu gehen; so blieb der „Eid“ über ein Vierteljahrhundert lang ungedruckt und unbekannt. Nur einmal machte es Cornelius über sich, einen entscheidenden Schritt zu Gunsten des „Eid“ zu tun, als er im August 1868 nach dem Rat um Rat wegen der Publikation und einer eventuellen Aufführung in Wiesbaden anging. Die ausführliche Antwort Ratts mit praktischen Ratschlägen für den Bühnenbetrieb wirkte wohl entmutigend auf Cornelius: so blieb das Werk liegen. Erst am 21. April 1891 schlug seine Übungsstunde, als Hermann Levi die erste Münchner Aufführung in revidierter Gestalt (einige Kürzungen und kleine Instrumentationsänderungen hatten sich als notwendig herausgestellt) ermöglichte und gleichzeitig die Drucklegung der Partitur und des von L. Thuille besorgten Klavierauszugs in dieser Form veranlaßte. „Über Jahr und Tag wird einmal der ‚Eid‘ als gestochene Partitur vor uns liegen! Des sei ich gewiß! Dann bin ich froh, und es ist doch ein Andenken an meinem Leben da!“ hatte er ahnungsvoll im März 1864 seine Schwester geschrieben. In der Urgestalt erschien das Werk noch einmal beim Weimarer Corneliusfest am 1. Juni 1904, doch hat meines Erachtens gerade diese Aufführung die Notwendigkeit der sehr diskreten Retuschen Levis herbeigeführt.

Es ist seltsam bestellt mit dem künstlerischen Genius: er mag, wo das Auge des gemeinen Sterblichen nur undurchdringliches Dunkel sieht, mit hellsehendem Blick den Schleier der Zukunft zu durchschauen, ahnend das Kommende, dem er gleich, vorauszufühlen. „Ein Licht muß sich zeigen: Mensch muß mir erstehen, der jetzt energisch hilft, — nun habe ich noch die Kraft, die Hilfe zu vergelten: sonst nicht — das fühle ich! — . . . Wie gesagt: ein gutes, wahr-

haft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen, sonst ist aus! — Euer furchtbares Schweigen scheint mir anzudeuten daß dieses liebliche Wunder jetzt unterwegs ist!" So hat Wagner in höchster Not am 8. April 1864 an Cornelius geschrieben. Und „dies liebliche Wunder“ war schon unterwegs. Am 10. März hatte Ludwig II. den bayrischen Thron bestiegen, und eine seiner ersten Regierungshandlungen soll die Berufung Wagners sein. Vergebens suchte der königliche Abgesandte den Meister in Wien und Marienbad — endlich im letzten Augenblick, da Wagner schon mit Selbstmordgedanken umging, konnte man ihm am 3. Mai die frohe Botschaft seines märchenhaften Glückes verkünden. Die bange Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?“ war beantwortet.

Eine Depesche an Cornelius, den Wagner nicht vergaß, kündigte diesem schon früh die Absicht des Meisters an, auch ihn an dem neuen Glück teilnehmen zu lassen. Aber Cornelius, der schon gleich am 9. Mai seinem Bruder erklärt hatte: „Ich gehe weder zu Liszt noch zu Wagner“ schwieg weiter sogar, als Wagner am 16. Mai seinen Wunsch immer dringender aussprach. Nur durch Borges ließ Wagner mitteilen, er habe sich vorgenommen, den „Cicero“ umzuarbeiten, und er müsse hierfür in Wien bleiben. Wagner merkte sofort, daß dahinter etwas anderes stecke, und stellte er am 31. Mai in einem sehr herzlich gehaltenen Brief eine Art Ultimatum: „Entweder Du nimmst jetzt unbedinglich meine Einladung an und richtest Dich dadurch auf alle Lebenszeit etwa zu einem wirklichen Lebensbunde mit mir ein. Oder — Du verschmäht mich und entsagst durch ausdrücklich dem Wunsche, mit mir Dich zu vereinigen. Im letzten Falle entsage ich Dir ebenfalls ganz und vollständig und ziehe Dich in keiner Weise mehr in meine Lebensrichtungen. — . . . Mein jetziger Zusammenhang mit Dir peinigt mich furchtbar. Er muß vollständig werden und gänzlich reißen!" Dann kam Wagner selbst nach Wien,

folgten aufgeregte Szenen, da Cornelius ihn nicht besuchen wollte, und schließlich, als dieser doch noch an Wagner schrieb, so die Freunde sich ins Mittel legten, reiste Wagner plötzlich. Warum Cornelius nicht nach München kommen wollte, ist klar aus einigen Stellen seiner Briefe an Freunde her- (die Briefe an Wagner existieren angeblich nicht mehr). Ich sollte ganz Kurwenal werden. Wagner begreift nicht, was ich dazu, bis zur Hundetreue, manche ganz entsprechende Eigenschaften habe, aber leider ein einzig bißchen Selbständigkeit im Charakter und Talent zuviel, um diese Null hinter mich zu sein. Ein Höriger schreibt keinen ‚Eid‘. (Juni an Köhler.) Und weiter: „Ich konnte das nicht ertragen — da der ‚Eid‘ immer seit Februar schon spukte — nun lebendig herankommt — und bei Wagner hätte keine Note geschrieben. Das wußte ich, wie geschworen. Ich wäre ich nur eine Art geistiges Möbel für ihn ohne Einfluß auf sein Leben, soweit es tiefer liegt. . . Ich habe mich Wagner nie aufgedrängt. . . Ich freute mich herzlich über die Freundschaft, und bin ihm aufrichtig zugetan in Wort und That. Aber sein Leben teilen — das lockt mich nicht. Ich habe so was durchgemacht. Mit Liszt. Da tat ich alles, was aus innerem Lebensdrang. Unterdessen bin ich ein Künstler geworden, und will meinen Winkel für mich in der Welt haben, wie der Hund seine Hütte. . . Heil mir, ich bin ein freier Mann — es fehlt noch viel, daß alles gut geht, aber kein Köder, keine Angel fängt mich ein.“ Doch Wagner ließ nicht nach. So schrieb er den Wiener Freunden: „Peter soll nur wollen, und er hat beim Konseratorium oder — beim König — eine Stelle.“ Und schließlich schickte er am 7. Oktober 1864 folgenden Brief ab:

Lieber Peter!

Im besonderen Auftrag Sr. Majestät des Königs Ludwig II. von Bayern habe ich Dich aufzufordern, sobald Du kannst, nach München überzusiedeln, dort Deiner Kunst zu leben,

der besondern Aufträge des Königs gewärtig, und mir, Deinen Freunde, als Freund behilflich zu sein. Dir ist vom Tag Deiner Ankunft ein jährliches Gehalt von eintausend Gulden aus der Kabinettskasse Sr. Majestät angewiesen.

Von Herzen Dein Freund

Richard Wagner.

Cornelius nahm diese Berufung hauptsächlich deshalb an weil sie endlich seine sehr prekären äußeren Verhältnisse bessern geeignet war (er soll sich, wie der Tenor Ander de Hoffkapellmeister Esser erzählte, sogar Ende 1863 um eine Souffleurstelle haben bewerben wollen). Doch von Herz kam ihm das „Ja“ nicht. So schreibt er am 26. Novemb an seinen Bruder: „Aber eine tiefste Stimme in mir sag Geh nicht hin! Diese tausend Gulden sind nur eine Verlockung des Teufels. Da sagt alle Welt — ja, da mu er annehmen, das ist doch endlich einmal etwas! Ich sag dem ‚Eid‘ nachlaufen und keinen Schritt von ihm weichen. Den Erfolg abwarten — und so — ganz durch die eig Schwere, ganz auf mir selber stehend den Platz im Let zu erringen . . . Das kann ich nicht in Wagners Nähe leist Er konsumiert mich . . . Wagners Atmosphäre hat eine gro Schwüle, er verbrennt und nimmt mir die Luft. Ich h trotz alledem — am 28. Oktober — einen Brief an i König gerichtet, wie Wagner es wünschte, annehmend.“ U selbst nach Vollendung des „Eid“ machte Cornelius n keine Miene, Wien zu verlassen, bis Wagner, der ihn la Zeit in Weimar vermutet hatte, am 23. Dezember 18 telegraphierte.

Nun waren die Würfel gefallen. Aber Cornelius ver Wien, wo ihn so viel liebe persönliche Beziehungen han nur unge . In den ersten Jahren hatte er viel mit Hel verkehrt, dessen „dämonische Natur“ ihn „magnetisch“ an „Ich will vorsichtig mit ihm sein, aber was heißt das. will ihn also vor allen Dingen lieb haben, das hilft all

endet ein rührendes Bekenntnis vom 24. September 1859. Väter stellten sich infolge der „Reizbarkeit“ Hebbels öfter Mißverständnisse ein, die indessen stets wieder ausgeglichen wurden. „Behutsam behandelt, ist er doch immer der artigste Mensch hier“ schreibt Cornelius ein Jahr später seinem Bruder. So verplauderten sie „manche heißerregte Stunde“ zusammen, und auch musikalische Beziehungen knüpften sich ein: Cornelius setzte eine Reihe von Gedichten Hebbels in Musik, und diese Lieder, über die noch ausführlicher zu sprechen sein wird, bedeuten vielleicht den Höhepunkt des lyrischen Schaffens unseres Meisters. Ein herrliches Zeugnis der Treue über das Grab hinaus bildet das „Requiem“ auf ein Gedicht Hebbels, nach des Dichters Tode am 13. Dezember 1863 von Cornelius entworfen, und vom 1. bis 31. Juli 1872, wohl in Ahnung des eignen frühen Todes, umgestaltet und den Manen Hebbels gewidmet, ein Werk, das an Tiefe der Empfindung wohl von keiner romantischen Komposition übertroffen wird.

Über die sonstigen Wiener Beziehungen Cornelius' verweisen wir Gustav Schönauich, einem seiner damaligen Gesellen, eingehende Schilderungen.*) Darnach hatte Liszt Cornelius mit allerlei gewichtigen Empfehlungen für Wien begünstigt, darunter an seinen Neffen Dr. Eduard Liszt, den Mittelpunkt einer kleinen Schar von Künstlern und Kunstfreunden. Der spätere Münchner Musikdirektor Heinrich Reber, der Musikästhetiker Graf Ferdinand Laurencin, der überlebende Liszt-Schüler Altschul, der Komponist Goldmark und der Musikschriftsteller Schönauich selbst bildeten in Gemeinschaft mit Cornelius den Stock einer musikalisch-literarischen Caféhausegesellschaft, in der auch zeitweilig Franz von Bülow und Tausig, mit dem Cornelius in besonderer Freundschaft verbunden war, verkehrten; im Vorder-

*) „Wiener Tagblatt“ 1. Oktober 1899 und „Musik“ III, Heft 17. 359 ff.

grund ihres Interesses stand lange Zeit hauptsächlich Frau Lijzt, bis dann infolge der Tristan-Angelegenheit Wagner immer mehr alles Interesse gefangen nahm. Cornelius führte Wagner auch in die Familie seines Freundes Dr. Standthartner ein. Bei Standthartner, dem kunst sinnigen Arzte, hatte Cornelius der ihn einmal seinen „guten Wiener Genius“ nennt das Gefühl einer neuen Heimat gewonnen. Dazu kam dann noch, daß sich der arme Peter — wiederum sehr hoffnungslos — in die schöne Seraphine Mauro, ein Nichte Standthartners verliebte, die ihrerseits freilich mehr zu Wagner, der sie stets „seine liebe Puppe“ nannte, sich hingezogen fühlte. „In meiner Familie“ — so schreibt Schönaich, der Stieffsohn Standthartners, „fühlte sich Cornelius zu Hause. Er kam fast täglich am Abend, und wurde fleißig musiziert. So anregend sich oft die Gesellschaften anließen, die musikalische Persönlichkeiten von Wien vereinigten, — die intimen Abende mit Cornelius allein gestalteten sich zu einer Reihe fortwirkender Erlebnisse. In Wahrheit als ein Fest wurde es betrachtet, wenn Cornelius ein von ihm neukomponiertes Lied mitbrachte und mit Standthartner, der eine wohlklingende Baritonstimme besaß, dessen Vortrag einübte“. Cornelius schenkte den Freunden alle seine damals entstandenen Lieder im Manuscript und diese „Sammlung Standthartner“, heute im Besitze Schönaichs, barg noch viele Jahre nach dem Tode des Meisters manch köstlichen vergrabenen Schatz: waren doch nur sechs Lieder daraus als op. 5 mit Widmung an Standthartner zu Lebzeiten Cornelius' veröffentlicht worden.

Schweren Herzens riß sich Cornelius von diesen ihm so teuer gewordenen Freunden los, und noch am 27. Dezember 1864 richtete er die letzten Wiener Zeilen in Küchenlaten an Standthartner, bezeichnend für seine damalige Stimmung: „Sed verum hodie non proficisco Monachum super viam ferream. Postpono tempus in Die Jovis . . . Hoc modo duobus diebus prolongo vitam meam in Vindobona“

in amicis delectissimis. Carpentarius*) et rex possunt
 spectare paucus pauculus, interdum frigor diminua-
 rit valde.“ Am 29. Dezember tat er dann endlich den
 wahren Schritt und fuhr nach München.

5. München und „Günstling“.

(1865—1874.)

„Tritt ein und laß Dir's wohlgefallen
 In meinem Haus, an meinem Herd;
 Dich grüßen keine stolzen Hallen,
 Doch macht sie Liebe Deiner wert!“

Cornelius.

Die künstlerischen und persönlichen Verhältnisse, die Cor-
 nelius zunächst in München vorfand, waren nicht dazu an-
 geeignet, seine Befürchtungen zu zerstreuen. Die Bürgerschaft,
 dumpfem Wesen befangen, zeigte noch wenig Verständnis
 für die neuen künstlerischen Ideale ihrer weit blickenden
 Könige, die seit Ludwig I. in München eine Pflegestätte
 für die Kunst zu entwickeln trachteten, aber dabei an dem
 schicksalvollen Einfluß eines kulturfeindlichen Klerus starken
 Widerstand fanden. So sah man in den weitesten Kreisen
 der Bürgerschaft, des Adels und der Geistlichkeit schon die
 Maximilian II. berufenen Künstler und Gelehrten als
 „ordnungslos“ mit scheelen Augen an, und daß das plötzliche
 Auftreten Richard Wagners, des Protestanten und „Revolu-
 tionskünstlers“, als „Günstling“ Ludwigs von all denen, die selbst
 einen bestimmenden Einfluß auf den jugendlichen Monarchen
 ausüben gehofft, nicht gerade gerne gesehen wurde, war ohne
 Zweifel klar. Aber auch die „Intelligenz“ der bayerischen
 Hauptstadt machte energisch Front gegen den neuen Ein-
 gling, und namentlich jener Künstler- und Gelehrtenkreis,

*) Wagner.

den Maximilian um sich versammelt hatte, war wenig geneigt, den „Landstreicher“, wie Bodenstedt Wagner zu nennen sich einmal erdreistete, freundlich aufzunehmen; daß die eingeweihten Musiker und ihr Haupt, der Generalmusikdirektor Franz Lachner, ein erklärter Gegner Wagners, sich nicht Gutes von dem „kommenden Mann“ versprachen, dessen Neuerungslust sie kannten, versteht sich von selbst. Es stand denn schon Wagner, der niemand als dem König selbst vertrauen durfte, völlig einsam da. Aber Cornelius kam durch seine Übersiedlung nach München in eine nicht minder fatale Lage. Wagner hatte ihn berufen, ihm verdankte die königliche Gunst; aber auf der anderen Seite fesselte ihn verwandtschaftliche Bande: sein Bruder Karl, dem unendlich viel verdankte, war Professor an der Universität und gerade Karl Cornelius und dessen Freunde, die Professoren Niehl und Schafhäütl, zählten zu den Gegnern der Wagnerschen Kunst, ebenso wie sein alter Jugendfreund Paul Heyse, der sich nach seinem eignen Bekenntnis*) damals von Cornelius zurückzog, da er ihn „in seiner Enthusiasmierung für die Meister der Zukunftsmusik“ nicht folgen können. Auch der greise Peter von Cornelius, den Wagner als Künstler außerordentlich hochschätzte, stand dessen Werken völlig ablehnend gegenüber, hatte er doch sogar, wie sein Biograph**) erzählt, einmal anlässlich eines Gesprächs über Wagner zu seinem jüngeren Vetter gesagt: „Hör' Peter, das sag' ich dir, wenn du mir die „Zauberflöte“ und die „Don Juan“ unter den Tisch wirfst, dann schlage ich die Knochen im Leibe entzwei!“

So schreibt denn Cornelius am Neujahrstag 1865 seine Schwester: „Ich habe lange keine so traurige Silvesternacht erlebt wie die gestrige. Ich glaube nicht an Münden und habe nun schon seit zwei Tagen den Kampf mit

*) „Deutsche Rundschau“ 1900. S. 382, Jugenderinnerungen Paul Heyse. — **) H. Niegel, Berlin 1888. S. 116 f.

esigen Eindrücken zu bestehen" — und wenige Tage später: Wagner würde in stiller But sein, wüßte er, daß ich mit Intrinnungsplänen umgehe." Dazu kam noch die Nachricht, der Großherzog von Weimar habe an den König geschrieben, er möge doch jetzt den „Eid" übernehmen — schließlich stellte sich heraus, daß gerade sein Freund Feodor von Milde, um die Titelrolle nicht „lag", am meisten gegen eine Weimarer Aufführung opponiert hatte.

Den ersten Lichtblick in dieser Trübsal eröffnete ihm die Audienz beim König, der ihn am 13. Januar empfing, Alles Detail schmilzt in den Gesamteindruck einer bezau- runden Güte, einer ungetrübten Unschuld, eines idealen, hen Ernstes" berichtet Cornelius an Standthartner. Ludwig ß sich die Geschichte der „Barbier"-Premiere erzählen, und iter kam das Gespräch auf Wagner, Liszt, Bülow, den Eid", „Lohengrin" und „Siegfried". „Ja, das ist freilich s Beste, was ich bisher erlebt" antwortete Cornelius den den Adjutanten, die ihn nach der Audienz beglückwünschten. er er täuschte sich nicht darüber, daß er in München doch r sich „verbrauchen" werde, ohne daß er, ohne daß die elt etwas davon habe. „Gesteigerte gesellschaftliche Un- derungen, eine praktische handwerkliche Tätigkeit nach ßen — beiden muß ich fern bleiben, alle Kraft, Zeit, r auf das eine verwenden: Opern dichten . . . Ich muß t mein Meisterwerk schreiben, ein fröhliches, lichtvolles, lodienreiches Werk, welches eine Freude sein wird zu ren." Und so trieb er denn zunächst eifrig Stoffstudien, t zu einer geeigneten Dichtung zu gelangen. Aber er olte sich auch in der Arbeit nicht glücklich: „Fremd, fremd mir hier alles" schreibt er am 24. Januar an Standt- rtner, „fort, fort! ist mein einziger Gedanke. Mein Ver- tnis zu Wagner ist der Welt gegenüber nicht haltbar, d ich selbst komme auch dabei um. Wagner weiß und ubt es nicht, wie er anstrengt in dieser ewigen Hitze, sem Verschmachten seit dem unseligen Trauf . . . Und

sagen kann ich das nicht, — er versteht es nicht — ahn nicht, wie mir solches Zusammensein Mark aus der Seele saugt, wie ich die Einsamkeit, vor allem aber die Freiheit brauche.“

So entschloß er sich denn, obgleich man den „Eid“ in Weimar immer wieder um Wochen verschob, am 13. März dorthin zu reisen, zuvor aber einige Tage in seiner Vaterstadt Mainz zu verbringen. „Ich brauche, um zu dichten vor allem Liebe. Ich muß gehegt und gepflegt sein, warm gehalten, von Herzen und Geistern geliebt. Jetzt nach langer Zeit war von Wien aus der einzige Zug meines Herzens nach Mainz, ohne München auch nur zu berühren. Und dieser Zug des Herzens war des Schicksals Stimme am 18. März verlobte er sich mit Fräulein Bertha Jung (geb. 20. November 1834) in Mainz. Sie war, wie der Sohn Karl erzählt*) „ein Kind harmonischer Naturen. Der Vater war ein angesehenener Richter. Streng in seinem Berufe war er zu Hause weich und empfindsam und ergab sich gern dem Zauber der Kunst, vor allem der Musik. Peter Cornelius war schon früh wie ein Kind im Hause seiner künftigen Schwiegereltern. Mit der alten Frau Jung stand im allerzärtlichsten Verhältnis, während er den väterlichen Freund mit Klängen von Bach und Schubert erquickte, wie mit eignen Gesängen und Gedichten. Unsere Mutter liebte den Sänger und den Dichter im geheimen, lange bevor er um ihr Herz geworben hatte. Erst auf Umwegen kam er zu ihr. Er wunderte sich später selbst darüber, wie lange er gebraucht, um sein Glück zu erkennen.“**)

Nach Liebe hatte er sich sein Leben lang gesehnt, und es wurde ihm nun in reichstem Maße zuteil; immer hatte in der Ferne sein Glück gesucht bei Frauen, die mit seine

*) „Trauer und Trost“, Worte der Liebe, gesprochen am Grabe seiner Mutter (nur in beschränkter Zahl für persönliche Freunde druckt). — **) Vgl. das reizende Gedicht „Eine Stadt gab uns ein Leben“ (Gedichte, Univ.-Bibl. Nr. 4671, S. 79).

ßen Herzen nur ihr Spiel getrieben, und nun wurde ihm
 f einmal, da, wo er's am wenigsten geahnt, die Erfüllung
 seiner Träume zuteil. Überschwenglich ergießt sich nun
 e Strom seiner Leidenschaft, ungebrochen durch die schmerz-
 he Länge der Verlobungszeit, in zahllosen Briefen und
 edichten.*) Wie ein Hymnus erklingen die Worte, die er
 t 24. März 1865 aus Weimar an die Braut schreibt:
 Meine Seele atmet ein tiefes Genügen aus Dir, nicht
 hr reizt mich die Welt mit ihren wechselnden Erscheinungen,
 ruhe gehalten, geschlossen in Dir. Vierzig Jahre, Bertha!
 erzig Jahre in der Wüste irrte ich, von Sehnsucht be-
 gen, bis ich Dich fand. Nun bin ich nicht habgierig,
 n streite ich nicht mit Gott um mein Schicksal. Wirst
 a mein, so erfüllt sich alles selig und lachend. Wirst Du
 r genommen, so begehre ich nichts mehr von der Welt
 d ihrer Lust, so lebe ich meiner Kunst in Entbehrung und
 Gedenken an Dich."

In Weimar hatte er am 27. März eine Audienz beim
 oßherzog, der zum Abschied sagte: „Sie wissen schon
 ner, daß ich gut von Ihnen denke, ich sage Ihnen das
 te geradezu ins Gesicht, ich achte Sie, ich liebe Sie!
 f Wiedersehen!“ Cornelius antwortete: „Gott segne Sie,
 tt erhalte Sie.“ Die Lage Cornelius' war auch in Weimar
 ächst keine sehr angenehme: Die Aufführung des „Cid“
 sich immer weiter hinaus, und die Verwandten seiner
 aut in Mainz beunruhigten die arme Bertha mit Aus-
 fen auf eine trübe Zukunft, da auf beiden Seiten kein
 emögen vorhanden war und jede Aussicht auf sicheres
 kommen fehlte. Endlich kam am 21. Mai die Aufführung
 ande, zu der Wagner mit den Münchner Freunden
 eschierte:

„Glorreichen Sieg erkämpfe Cid!
 O, stritten wir dabei doch mit.“

*) Eines der schönsten: „Oh du mich liebtest“ (a. a. D. S. 78).

Zur zweiten Aufführung — inzwischen machte Cornelius einen Abstecher zu seinen Berliner Verwandten — kam auch die Braut, und die Seligkeit dieser Tage hallte noch lang in seinen Briefen nach.

Am 10. Juni fand dann die erste Aufführung des „Tristan“ statt, zu der fast alle Freunde Wagners in München eintrafen, — Cornelius war noch in Weimar geblieben. Er hatte an Wagner geschrieben und in einer — allerdings sehr delikaten — Wendung, die Wagner nicht sofort verstand, angedeutet, daß er kein Reisegeld habe. Aber selbst wenn er das Geld gehabt hätte, bekennet er später seiner Braut, so hätte ihm die Energie, der innerste Wille gefehlt. „Wie sollte ich auch nach München zurück und dort auf dem Tristan schwören, ich, der ich fühle, daß ich in meinem „Eis“ schon zu weit gegangen, zu wenig Melodie in den Mund der Sänger gelegt. Ich fühl's, ich kann nicht mehr mit vollem Herzen Wagnerianer sein! Wenn ich wegbleibe, will es meinem ganzen Leben förderlich sein.“ (13. Juni an Braut) „Wagners heißer, schwüler Geist war mir nur ein Irrlicht. Meine Kunst soll eine heitere, einfache, beglückend sein, im Boden des Volkes, der Sitte wurzelnd, nicht eitle, sinnenkranke Liebe und mit ihr das eitle Selbst Gottes Statt setzen.“ (24. Juni.) Wagner merkte sofort wie die Sache stand, und schrieb ihm am 22. Juni einen kühlen Brief: „Ich muß Dich darauf aufmerksam machen heißt es darin, „daß es höchste Zeit ist, daß Du Dich dem König mit der Anzeige Deines Fortgangs von München und des ferneren Nichtbezuges Deines Gehaltes wendest. Solltest Du bis 1. Juli d. J. mich nicht von einer solchen dem König gemachten Mitteilung in Kenntniss setzen können, so nehme ich an, Du wünschst, daß ich diese Mitteilung Deinem Namen übernehme und werde dies am genannten Tage tun.“ Cornelius schickte diesen Brief seiner Braut mit den Worten: „Was sagst Du dazu? So schreibt der k. verlegte Egoismus; das ist die Antwort auf vier Briefe“

en ich ihm von meiner Liebe erzählte.“ Und am 27. Juni ärt er der Fürstin Wittgenstein: „Nach München mag nicht zurück. Meine dortige Stellung ist zu sehr eine ch Wagner bedingte. Es ist mir künstlerische und ethische twendigkeit, Freiheit zu erstreben. Bei Wagner bin ich unden. Für die Schöpfungen Wagners seit Lohengrin e ich bei aller Bewunderung nicht mehr das jauchzende (die Affirmation!), welche zu einem mit 1000 Gulden estellten Freund gehören. . . Vor dem aufgeführten ‚Eid‘ vieles anders, ich konnte schwankend, zuwartend bleiben; demselben ist es mir nur zu entschieden, daß ich in der duktion nicht die Wege des Schöpfers von ‚Tristan und de‘ nachtreten kann, sondern im Innersten frei meinen en Weg gehen muß. Heute mögen meine Freunde tadeln; nach Jahren werden sie einsehen, daß ich recht bt.“ Am 1. Juli schrieb er dann an Wagner „einen lichen, enthusiastischen Abschiedsbrief“. „Es steht ihm er noch frei, zu sagen: Komm her, hier Dein Dekret als essor am Konservatorium, wir geben Deinen ‚Eid‘, was ich Dich an?“ Auf diesen Brief hin griff Hans v. Bülow ittelnd ein und betonte vor allem, daß das Fernbleiben elius' beim „Tristan“, Wagner „tief schmerzlich betroffen“, weit mehr als er es . . . aussprechen wird“, und bat sich offen gegen ihn, den jüngeren Freund, zu erklären, i er Wagner gegenüber nicht mit der Sprache heraus- n wolle. Cornelius schrieb an Bülow darauf einen hrlichen Brief, in dem er die Vermittlung annahm, aber nochmals seine Zweifel und Bedenken, sein „Ab- en vom reinen Wagnertum“ aussprach. Auf diesen erhielt er keine Antwort; in wochenlangem Warten edete er in Weimar abenteuerliche Pariser Pläne und hte sich um eine erledigte Hofkapellmeisterstelle in Mei- en zu bewerben. Schließlich, Anfang August, ent- er sich auf dringendes Zureden seiner Verwandten, hm das Reisegeld vorstossen, nach München zurück-

zukehren, nicht ohne vorher auf der Durchreise in Frankfurt seine Braut begrüßt zu haben. In München wollte Wagner zunächst nicht empfangen, ja wie Frau von Bülow sich ausdrückte: der Meister war vor ihm an den Walden entflohen! Zunächst trieb nun Cornelius wieder Stoffstudie Libussa, Jungfrau von Orleans, Aurora, Cardenio u. Celinde. Am längsten und nachhaltigsten beschäftigte ihn der letztere Stoff, bis er ihn schließlich doch der „verbrauchte Romantiker“ wegen aufgab. Ende August kehrte Wagner nach München zurück, Cornelius besuchte ihn und berichtet darüber seiner Braut: „Wir machten's kurz ab. Er stellte mir gleich das Schreiben zu, welches Du bereits in Händen hast und sagte: einen Tag später hättest Du mir es sehr schwer gemacht. Dann gab ich ihm später nochmals die Hand und sagte: Wagner, es ist mir wirklich leid — ich habe wie ein dummi gemacht. Ach was, sagte er, stehen wir uns Männer gegenüber und laß es gut sein.“ Von jetzt wurde das gute Einvernehmen nicht mehr ernstlich getrübt — „Man muß Wagner eben als den einzigen unter den Geistern, der er ist, nehmen, den Menschen ertragen und lieben, wozu sich auch bei ihm immerhin reichlicher Stoff findet.“ (An Alex. Ritter, 26. August 1865.) Und so söhnte er sich auch allmählich mit den Münchner Verhältnissen aus: „Ich bin jetzt glücklich in dem Gedanken, zu bleiben, ich such' mich an München zu attachieren leb' und sprech' zu den Freunden nur immer von der Hoffnung, hier mit Dir glücklich zu sein!“ schreibt er 2. September an seine Braut.

Zu größeren Arbeiten (ein paar Lieder entstanden zwischen) kam Cornelius immer noch nicht; dagegen bot vorübergehend die Aussicht, den „Eid“ in München von Bülow zur Aufführung zu bringen, bis dann schließlich Katastrophe, deren Einzelheiten darzustellen hier zu weit führen würde, auch diese Aussicht zunichte machte. Am 10. Dezember 1865 verließ Wagner auf ausdrücklichen Wunsch des Kö-

man eine drohende Revolution vorgespiegelt hatte, ern und begab sich in die Schweiz, wo er dann in der e bis zur Übersiedlung nach Bayreuth in Triebtschen ein s Heim finden sollte. „Auf mich übt wahrscheinlich das nderte Verhältnis keinen Einfluß“ schreibt Cornelius am Dezember an Rosa von Milde: „Ich werde nach wie meinen Gehalt beziehen. Dies war auch wiederholt die mung und der Ausspruch Wagners vor dem Abschied: olle gänzlich unbeirrt und ruhig in meiner Stellung arren.“ Erholung von den aufregenden Münchener hältnissen fand er dann im Januar 1866 in einer Zu- nenkunft mit seiner Braut bei deren Tante in Neuen- . Das eifrige und immer noch erfolglose Suchen nach n neuen Opernstoff brachte ihn oft zur Verzweiflung, er schließlich, durch die Lektüre von Ohlenschlägers „Sag- h und Signe“ angeregt, sich der Edda zuwandte. Aber erte zunächst immer wieder und dachte im März 1866 n, E. T. A. Hoffmanns „Klein Zaches, genannt rober“ zu verwenden; im Juni wollte er gar eine Oper roler Treue“ schreiben und reiste zu diesem Zwecke nach ol; in Landeck wurde er aber, da sein Mainzer Dialekt euten „preußisch“ vorkam, als Spion verhaftet, und Opernstoff gefiel ihm nun auch nicht mehr. Desto eifriger este er sich jetzt wieder in die Edda, die ihn ja schon Quelle von Wagners Tetralogie interessieren mußte. ne wahre Bibel, deren genaue Kenntniss mir jedenfalls Herz und Gemüt wachsen wird,“ nennt er sie. Und am Juni schreibt er entzückt an seine Braut: „Mein Trost ie Edda, das schöne heilige Buch, strotzend von allem ar der Poesie. Das macht mich wieder völlig zum gnerianer, ich find' es eine große dichterische Tat von , zuerst wieder eine große Dichtung aus diesem uner- oflichen Urquell herausgehoben zu haben. Hier an dieser lichen goldenen Wiege unserer Dichtung, an ihrer heiligen elle lege ich denn auch meinen Wanderstab nieder in der

seligen Gewißheit, daß ich neues Leben aus ihr schlürfe. Den von Wagner und Hebbel zuerst betretenen Weg, auch beide erst am Schluß ihrer Laufbahn fanden, darf voll Hoffnung und Siegesahnung nachwandeln. Alles mich dazu ein. Deutsch sollte mein dritter Stoff sein, was ist deutscher als dies! Und in diesem Reich der Mythen, einer schönen Natursymbolik, liegt ja doch die eigentliche Bestimmung und rechte Anwendung der Musik. Göthe u. d. h. sagenhafte, herrliche Menschen, in welche die Eigenschaften und Vorgänge der Natur hineingedichtet wurden, reden zu lassen, das bleibt die höchste Aufgabe der Kunst. . . . Und keine Angst, daß ich zum eitlen Nachbeter Wagner werde! Hier ist eine solche Fülle von Poesie, daß viele daraus schöpfen können, ohne den andern Tropfen wegzunehmen. Ja, gibt es noch eine Poesie für die Deutschen, so ist diese, und sie ist nur auf dem Wege der Wagnerschen Kunst zu finden. So wächst mir die vollste Lebensberechtigung und Liebeskraft. Gott sei Dank!" Und an Alex. Ritter schrieb er bald darauf: „Wenn ich auf diesem Wege das Erste erreiche, so soll Wagner mein drittes Werk gewidmet sein. Die erste Skizze zu der neuen Oper, die „Gunlöd“ heißen sollte, wurde am 4. August 1866 angelegt, und dem Könige gefiel der Plan, der ihm von Frau Cosima v. Bülow vorgelegt wurde, so sehr, daß er Cornelius zur baldigen Ausführung aufmuntern ließ. Hans v. Bülow und seine Frau, so auch Berta Jung, die auf drei Wochen im Sommer in München kam, eiferten ihn zur Ausarbeitung an, allein Ostern 1867 war die Dichtung nicht beendet, da er langsam arbeitete und inzwischen noch eine Reise nach Paris zu Berlioz unternahm. Über die poetische Behandlung schreibt er im November 1866 an seine Braut: „In meinem Text ist beides vermieden: der deutsche (romantische) Reim und der Wagnersche Stabreim — der ja doch nur ein Zwang bildet und schuld daran ist, daß man wieder dichterisch gewisse Kunststückchen sucht, die dann in der Musik

lig verloren gehen, im Gegentheil die Musik hindern, da
 für sich eine formelle Musik bilden, die mit der eigent-
 en, gesungenen einen Widerspruch bildet, wie so manch-
 l im Tristan und in den Nibelungen.“ Sein persönliches
 ühl für Wagner dagegen erreichte gerade damals eine
 ondere Wärme. „Ich bin fest entschlossen, unerschütterlich
 ihm zu halten, durch dick und dünn mit ihm zu gehen,
 teiisch bis aufs Blut. Wenn ich sehe, wie andere, wie
 Bülow, Liszt, Berlioz, Taubert, Damrosch an mir handeln,
 h links liegen lassen, mich vergessen, und wie er, sobald
 ihm nur ein Herz zeige, immer bereit ist, mir seine
 e Freundschaft zuzuwenden, so sag' ich mir: das Geschick
 nun einmal unsere Wege ineinander laufen lassen.“
 (Februar 1867.) Dann kam freilich wieder der Umschlag:
 stern kam ich tief verstimmt von Wagner. Fort, fort!
 es dann in mir. Der „Günlob“ ist er schon von Anfang
 nicht hold. O, das ist alles viel zu viel! O, wohin
 eigt man sich, ja, seine Nibelungen, und die hat er nur
 sich gemacht!!!“ (14. März 1867.) Wagner beharrte
 später auf seiner Meinung, als Cornelius ihm am
 August 1868 in Triebtschen die Dichtung vorlas. „Er
 icht dafür, daß ich sie komponiere. Er spricht sehr ge-
 und äußerst richtig darüber. Doch das Sujet hat sein
 untes; trotz dem peinlichen und hemmenden Gefühle,
 e Wagner so etwas vorzulesen, las ich mich doch wieder
 n dran und empfinde immer die alte Glut bei allen
 artigen Stellen... Wann dichte ich so etwas einmal
 er?“ — Noch ehe „Günlob“ vollendet war, am 19. März
 , starb die hochbetagte Mutter, die er im Sommer 1861
 letztenmal gesehen: „Ich nahm kniend von ihr Abschied,
 da sah ich sie immer noch so leuchtend vor mir stehen
 behalt' ich sie zeitlebens im Herzen!“
 nfang Mai las Cornelius die Dichtung der „Günlob“
 ans v. Bülow vor, und Frau Cosima übernahm es,
 Manuscript, auf dessen Titelblatt „In Wort und Ton

Richard Wagner gewidmet“ stand, dem König zu übergeben, um so endlich die schriftliche Dokumentierung des Gnaden gehaltenes zu erreichen, die für die bevorstehende Heirat notwendig war, da sich die Projekte einer Anstellung an der kgl. Musikschule zunächst immer wieder zerschlugen. Freilich war nur geringe Aussicht auf einen königlichen Huldbeweis vorhanden, da Ludwig es Cornelius immer noch verübelt, daß er nicht zur ersten Tristanaufführung erschienen war und ihn daher für einen „Abtrünnigen“ hielt.

„Gunnlöb“ ist vor allem als poetische Tat zu betrachten. „Hier hab' ich mich zum erstenmal ganz von früheren dichterischen Vorlagen emanzipiert, habe ganz aus eigener Seele und Phantasie geschöpft, hier war nichts vorher, das an Gunnlöb hieß“ schreibt Cornelius am 10. April 1867 seine Braut. Und in der Tat, wenn wir die überaus dürftige Vorlage, die die Edda bot, mit der prachtvollen cornelianischen Dichtung vergleichen, muß uns Bewunderung ob der Fülle edelster Poesie ergreifen. Wenig Anhalt bot die ältere Edda, die in den Sprüchen Hars (Hávamál) 105 ff. Gunnlöb nur kurz erwähnt. Ein wenig mehr bietet die jüngere (Prosa-Edda, die in den Erzählungen Bragis (Bragarödur) berichtet, daß die Zwerge den von den Asen und Wanen meinsam geschaffenen weisen und sangeskundigen Riesen töteten, sein Blut mit Honig mischten und daraus den Mead bereiteten, der jeden, der davon trinkt, zum Dichter und Weisen macht. Suttung, der Sohn des Gilling, erhielt den Mead als Sühne für seinen von den Zwergen ertränkten Vater und verbrachte den Trank in das Gebirge Hnitbjerg, wo ihn seine Tochter „Gunnlod“ hüten mußte. Odin, der den Mead erlangen wollte, verdingte sich unter dem Namen Volwerk als Knecht bei Suttungs Bruder und gelangt schließlich durch List, indem er sich in eine Schlange wandelte, in den Berg, wo er bei Gunnlod drei Nächte weilte und den Mead austrank. In Adlergestalt floh er dann, von Suttung verfolgt, davon. Das ist alles,

Edda hot. Betrachten wir nun, was Cornelius daraus taltet hat.

Gunlöd, die Tochter Hidolfs und der Erna, war von Edda geraubt und in die Tiefe des Huitbergs gelockt worden, wo sie fern von Himmel und Luft, Sternen und Blumen, Wogen und Wald ihr Leben vertrauern mußte, eines Tages der weise Kwafir zu Gast kam, ihr Kunde brachte vom heimischen Herd und sie heilige Runen verstandete. Doch ihn brachte Suttung ums Leben. Sterbend flüsterte er ihr die Runen des heiligen Mets zu, den Suttung aus seinem Blute zu bereiten sich anschickte:

„Ströme, mein Blut, aus der Todestwunde!
 Funke, du Welle, jauchze, mein Herz!
 Weine nur, Mädchen, mische nur Tränen,
 Balsam der Liebe, dem Trank des Gesangs.
 Unversiegbar schufen ihn Wanen,
 Ewig hat ihn die Wala genannt.
 Blut des Sanges ist Gottbegeisterung,
 Kuß der Liebe, Sieg in der Schlacht,
 Wonne in Weh, erlösende Schönheit,
 Lenzesblüte und Heimatluft,
 Traumesweben, Reigen der Freude,
 Heldenehre, Frauenpreis . . .
 Odin allein darfst die Schale du reichen,
 Odin allein weiß die Runen des Mets,
 Odins Liebe wird Gunlöd lohnen,
 Güte den Trank und die Seele dem Gott.“

Diese Vorgeschichte wird bei einem Totenkultus, den Gunlöd in Gemeinschaft mit den ihr ergebenen Bergflämmchen heimlich in der Ehre Kwafirs begeht, in der ersten Szene dramatisch dargestellt. Dann kehrt Suttung heim mit seinem Knechte Hugi, der kein anderer als Odin selbst ist. Suttung bringt eine reiche Jagdbeute und Bülwerk bietet Gunlöd Rosen und Lilien Zeichen seiner Liebe. Aber Suttung weist den Hugi barsch zurecht; dieser fordert nun, da er ziehen will,

seinen bedungenen Lohn: einen Trunk von dem Met. Doch Suttung höhnt seiner: „Schlürf aus der Lache mit Unk' und Kröte, das sei dein Met, blödsinn'ger Knecht!“ Schon droht ein Kampf auszubrechen; während aber Suttung in sein Kammer eilt, um Waffen zu holen, schiebt Gunlöd rasch entschlossen Odin in ihr Schlafgemach. Dem zurückkehrenden Suttung spiegelt sie vor, Bölwerk sei entflohen. Suttung mahnt sie, des Knechtes Scheiden nicht zu bedauern, er hat ihr weit mehr zu bieten: nicht Magd soll sie ferner sein sondern Gebieterin. Heute noch wolle er sich ihr vermählen bei der Feier aber solle der Met getrunken werden, und, als mächtig durch den Trank, werde er die Götter stürzen, Odins Stelle herrschen, und Gunlöd solle statt Fricka thronen. Die Sippen zur Hochzeit zu laden, macht er sich gleich auf den Weg. Kaum ist er fort, so öffnet Gunlöd die Thür und läßt Bölwerk-Odin herein. Ihm vertraut sie Suttungs Absicht an, aber noch mehr muß sie ihm vertrauen: Er dem Gotte hat sie bis jetzt Odins geharrt, doch die Liebe Bölwerks droht sie zu besiegen, im Traum nimmt Odin Bölwerks Züge an, und ihm den Met zu reichen, drängt es. Aber ehe sie so am Gotte frevelt, will sie lieber sterben, in Kwafirs Gruft hinabstürzen, und so ruft sie die Beßflämmchen herauf, Zeugen ihres Todes zu sein. Bölwerk indessen beschwört die Geister der Tiefe mit mächtigen Zaubern und aus den Flämmchen werden liebliche Jünglinge und Jungfrauen, die Odin und Gunlöd festlich begrüßen. Bevor Entzücken schaut sie das hehre Wunder: wie der Trank es ihr zeigte, so sieht sie Odin mit Bölwerks Zügen. Nun verkündet ihr der Gott auch die Runen des Mets, Kwafir sie einst im Tode lehrte. Da eilt Gunlöd in jubelnder Hast die Stufen zum Tempelhause, das die kostbare Schar birgt, empor, wankt dann in äußerster Bewegung durch die Schar der Erdgeister zu Odin zurück, bietet ihm kniend den Trank, den dieser weihend emporhebt, während die Götter ihn und Gunlöd preisen.

Zu Beginn des zweiten Actes finden wir Odin, der den Met getrunken, im Zwiesgespräch mit Gunlöb. Er muß beiden und Gunlöb ihrem Schicksal überlassen; nur wenn der Tod um ihn leidet und von den Lichtelfen emporgetragen wird, vermag sie in ewiger Vereinigung mit ihm nach Walhall zu gelangen. Er versenkt sie in Schlaf und entfernt sich mit der Schale. Bald darauf kehrt Suttung zurück mit den Sippen, die, eine bunte phantastische Schar von Männern und Frauen, als verkörperte Naturgewalten charakterisiert sind. Sie wecken mit einem Ständchen Gunlöb, die erschreckt das wilde Treiben gewahrt. Aber Suttung denkt nur der eine Gedanke: mit Gunlöb nach Genuß des Met die Götter zu stürzen. Doch wie er zum Schrein tritt, sieht er gewahren, daß Schale und Trank verschwunden sind. Wut bemächtigt sich seiner und der Sippen, und als Gunlöb bekennt, wein sie den Met gereicht, stürzen alle sie ein, sie zu töten. Da drängt Suttung die Angreifer zurück und, die Säule mit mächtiger Faust packend, ruft er:

Zurück von ihr! Entweicht ihr dies Haus,
 Verschmetzt' euch der Wölbung brechendes Dach!
 Mich traf der Frevler, mein ist die Rache!
 Zurück! der Hela weih' ich sie!

In diesen Worten wirft er seinen schwarzen Mantel über sinkende Gunlöb, und die Sippen weichen entsetzt zurück. Der dritte Aufzug spielt in schauriger Felsenöbde bei Hela, zu der Suttung die tief in schwarzes Tuch gehüllte Gunlöb geleitet. Cornelius' Bestreben war hier, wie er am 3. März 1867 seiner Braut mittheilte, das Dämonische Suttungs Charakter herauszuarbeiten. „Suttung behandelt Gunlöb ironisch, sagt alles mit süßlichem Hohn, behandelt die Fahrt zur Höhle der Hela als ihre Hochzeitsreise, sagt, wäre doch auch viel schöner, daß sie dem Trubel mit den Zeitsgästen entronnen wären, er singt ihr im Gegensatz zu Odin ein schauerlich zärtliches Ruhelied, er geht dann,

um ihr einen schönen Strauß von Giftblumen, Tollkirschen zu pflücken, und sagt dann: „Liebchen, du wirst recht durstig sein — da iß das — und sie, im Gefühle, daß nun der Alpdruck zu Ende geht, schlingt's gierig hinunter; nun spricht er seinen Todesfluch über sie aus, und während sie bis dahin nur lakonisch mit Ja und Nein geantwortet — bricht sie in den Jubel des Todes aus und beschwört die Lichtalfen, während Suttung die Hela und ihr Gefinde veranlaßt, was der Schlußkampf der bösen und guten Geister hervorrust, wo Du's kennst.“ Die guten Geister siegen, Gunklöd wird von den Lichtalfen emporgetragen, während Suttung, geblendet vom Licht, zusammenbricht. Odin erweckt in Walhall Gunklöd und begrüßt die Entrückte mit den Runen des Mets:

Hast du Odin gehütet den Trank,
 Freu' dich des Gotts und seiner Liebe!
 Er ist dir nah, dich stärke sein Hauch,
 Ewig reich' ihm den weihenden Trank!

Während alle Götter diese Worte wiederholen, hat Gunklöd durch die Reihen wandelnd, die Schale ersehen, faßt sie in im ersten Akte und bietet sie kniend Odin, der sie weihen emporhebt.

Schon diese flüchtige Skizze zeigt, wie Cornelius das symbolische Element des Stoffes vertieft. In der formellen Anlage ist überall das Streben nach lyrischen Ruhepunkten, das schon die Dichtungen zum „Barbier“ und „Eid“ charakterisiert, deutlich wahrnehmbar, indessen tritt dies durchweg auf, ohne dem Gang der Handlung Gewalt anzutun, also immerhin vielfach nicht gerade zum Vorteil des dramatischen Fortschritts, der überhaupt im zweiten und namentlich dritten Akt etwas stagniert. Hier mögen auch Wagner's Bedenken, über die wir nicht näher unterrichtet sind, gesetzt haben. Doch eines ist vor allem noch zu betonen: Dichterisch ist das Werk so überaus eigenartig gestaltet von so vollendeter Schönheit, daß sich keine Operndichtung

oder nach Wagner damit messen darf; ja, ich stehe
 an, zu behaupten, daß der Meister selbst nur einmal,
 „Parsifal“ eine gleiche Höhe der poetischen Diktion
 erreicht hat; namentlich gegenüber den vielfach störenden
 achseligen Härten und Gewaltigkeiten des „Nibelungen-
 ges“ ist die klassische Schönheit der cornelianischen Sprach-
 andlung rühmend hervorzuheben.

Über der Musik von „Gunlöd“ waltete ein eigener Un-
 glück: Am 14. September 1869 begann Cornelius mit der
 Komposition und förderte sie während der Jahre 1870—72
 und 1874 zwar sehr langsam, aber doch stetig in der Skizze,
 daß der erste Akt mit Ausnahme unwichtiger Verbindungs-
 theile vollständig, der zweite zum allergrößten Theile und
 der dritte nur zum kleinsten Theile — es fehlt vor allem der
 schließliche Schluß — skizziert vorlag, als Cornelius starb.
 Diese Skizzen versuchte der junge Komponist Karl Hoffbauer
 (1850—1889), der in den letzten Lebensjahren des Meisters
 mit ihm verkehrte, zu einer Partitur zusammenzuschweißen,
 welche er am 15. April 1879 vollendete. Die Hoffbauersche
 Partitur wurde dann am 6. Mai 1891 einer (am 17.,
 20. und 27. Mai wiederholten) Weimarer Aufführung des
 Opernhauses, bei der Frau Agnes Stavenhagen die Titelrolle
 übernahm, mit Ausnahme einiger Striche und Retuschen zu-
 gesehrt, obwohl auf dem Zettel die Angabe „ergänzt
 und instrumentiert von Dr. Eduard Lassen“ stand. In
 dieser Gestalt erschien das Werk nur noch 1892 zu Straß-
 burg und 1893 zu Mannheim, während die herrliche erste
 Aufführung der Gunlöd in einer Bearbeitung Mottls mehr-
 mals im Konzertsaal gesungen wird. Ob die von Waldemar
 Baußnern geplante in die Breitkopfsche Gesamtausgabe
 einfließende Neubearbeitung dem Werke zu dauerndem
 Leben verhelfen können, muß abgewartet werden.
 Zwischenweilen orientiert man sich am besten über das Werk
 durch die Benutzung des von Max Hesse im Jahre 1894 heraus-
 gegebene Klavierauszuges, der die Oper getreu nach den

Originalskizzen ohne nennenswerte Zusätze bietet. Soweit sich nach den sehr ungleichwertigen Skizzen, die Cornelius sicherlich noch einer Überarbeitung unterzogen hätte, urteilen läßt, stellt das Werk formell einen Schritt über den „Eid“ hinaus nach den Wagnerschen Werken seit „Tristan“ dar, ohne doch eine gewisse Abrundung im einzelnen zu verleugnen und ohne ein kompliziertes, polyphon durchgeführtes Motifsystern zu verwenden. Die melodische Erfindung ist von seltener Schönheit und Eigenart, wenn auch gelegentlich noch hier und da durch Beeinflussungen Wagners („Tristan“, „Walküre“) gestört.

„Glaub mir, meine Frau,“ hatte er am 23. Juli 1866 an seine Braut geschrieben, „in mir reift das Ideal, in der Umkehr von dieser himmelstürmenden Bahn, in der sinnigen, milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in der besten Zeit Errungenen das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden.“ Aber trotz alledem vermag Gunlöd an Ursprünglichkeit nicht den „Barbier“ zu erreichen, der unbestritten das Meisterwerk seines Schöpfers bleiben wird.

Nach langem Hoffen und Harren kam endlich im Juni 1867 die Anstellung Cornelius' als Lehrer der Harmoniklehre und Rhetorik an der königlichen Musikschule zustande, freilich nur mit einem Gehalt von 1200 Gulden, währer die 1000 Gulden Gnadengehalt, auf deren Weiterbezug Cornelius fest gerechnet hatte, in Fortfall kamen. Aber nur da er ein sicheres, festgelegtes Einkommen hatte, war doch die Möglichkeit, seine geliebte Berta heimzuführen, geboten. Ende August fuhr er noch zum Musikfest nach Meiningen, wo zwei seiner Duette da capo verlangt wurden, und dann ging es rasch nach Mainz, wo am 14. September die Hochzeit stattfand. Eine kleine Rheinreise bis Düsseldorf schloß sich an, und dann kehrte er am 26. September mit seiner jungen Frau nach München zurück. Nur sieben Jahre sollte es ihm vergönnt sein, das reine Glück seiner Ehe zu genießen, aus der vier Kinder entsprangen. (Carl Maria, gebor

21. Juli 1868, gegenwärtig Professor der Kunstgeschichte in Basel, Susanne Franziska Maria, geb. 25. September 1869, unvermählt, lebt bei ihrem Bruder, Wilhelm, geb. 7. Dezember 1870, gest. 12. Oktober 1877 und Peter, geb. 14. Mai 1873, gestorben 12. November 1875). Berta Cornelius überlebte ihren Gatten um ein volles Menschenalter, und so hatte sie noch in ihren letzten Lebensjahren die hohe Freude, die Werke ihres Gatten, deren Gesamtausgabe gerade vorbereitet wurde, umählich auf die ihnen gebührende Stufe der allgemeinen Wertschätzung erhoben zu sehen. Nach längerem Leiden erfolgte ihr Heimgang am 6. Februar 1904 zu Rom. Bei der Pyramide des Cestius, wo nach Goethes Wort Hermes die Toten „leise zum Orkus hinab“ führt, in dem lieblichen Cypressenhain, ruht sie, betrauert von allen, die je das Glück hatten, in der Nähe dieser edlen Frau zu weilen.

Die der Verheiratung folgenden Jahre wurden fast ganz von der Lehrtätigkeit in Anspruch genommen, so daß wenig Zeit für künstlerisches Schaffen übrig blieb*) und namentlich die Arbeit an „Gunlöd“ stets stockte; Cornelius hatte 10 Schüler und 17 Stunden wöchentlich! Und doch fühlte sich glücklich, selbst um diesen Preis sein Heim errungen zu haben.

Du hast das Haus mir helfen bauen,
Und wär's ein Hüttchen nur aus Holz.
Zufrieden darfst Dein Werk Du schauen:
Mein Haus, Dein Stolz!

Wie hoch Dein Name auch erglänze,
Wie mancher Kranz Dich auch umtob,
Mein Herz weiß mehr als alle Kränze:
Mein Herz, Dein Lob!“

er ruft er Richard Wagner zu, als dieser ihn zum erstenmal im neuen Heim (Briennerstraße 27a) besucht. Aber

*) Vgl. das humoristisch-verzweifelte Gedicht „Stunden geben“ a. D. S. 86.

es kamen auch die Stunden bangen Zweifels, das Gefühl der Unsicherheit angesichts des zu bewältigenden Lehrstoffes, dem er immer nur als Künstler, nicht aber in gelehrter Abstraktion gegenüberzutreten vermochte. Doch zum Troste konnte er sich sagen: „Kein Tag ist vorübergegangen, an dem ich nicht gestrebt hätte, mich zu stärken zu meiner Aufgabe . . . Ich bin im Werden und bleibe es immer, das ist das Rätsel meines Lebens!“

In die Jahre 1867 und 1868 fällt auch der Höhepunkt der cornelianischen Musikschriftstellerei,*) die sich zeitlich fast genau mit dem Berliner, Weimarer und Münchener Aufenthalt deckt, während die Wiener Periode in dieser Hinsicht fast unfruchtbar gewesen war. (Nur ein kleiner Aufsatz über Berlioz entstand damals, während ein am 8. Oktober 1861 in der Oesterreichischen Zeitung erschienener, „P. C.“ gezeichneter Artikel — Richard Wagner, der sich aus gewissen Gründen der Chiffre Cornelius' bediente, zum Verfasser hat.) In der Berliner Zeit entwickelt sich allmählich die Eigenart seines Stiles, der sich in der Weimarer Epoche schon durchgebildet und nach seiner lebenswürdigsten Seite hin entwickelt zeigt. Die reifsten Arbeiten aber entstanden im Dienste der Wagnerschen Sache in München: „Der Lohengrin in München“,**) „Der Tannhäuser in München“, „Beim Jahreswechsel“, die beiden „Meisterfinger“-Aufsätze (alle diese in den Jahren 1867 und 1868), denen sich dann noch im Jahre 1871 der wunderbare Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner“ anreihet. Diese Arbeiten zählen noch heute zu dem allerbesten, was jemals über Musik in kulturellem Zusammenhang und speziell über Richard Wagner geschrieben wurde. Gleich weit halte

*) Eine ausführliche Charakteristik des Musikschriftstellers Cornelius gab der Verfasser in der Einleitung der von ihm herausgegebenen „Aufsätze über Musik und Kunst von Peter Cornelius.“ (Gesamtausgabe der Literar. Werke Bd. III.)

**) Als kleine Probe daraus diene der herrliche Abschnitt über den „künstlerischen Ernst“, den Kruse a. a. O. S. 28 ff. wiedergibt.

sich von übertriebener Verhimmelung Wagners wie von der Kritik fern, warm und wahr, sind sie Bekenntnisse eines echten Künstlers und stehen somit hoch über jenen laboranten Schriftstellernden Enthusiasten, die Hans v. Bülow einmal boshaft-witzig mit der Bezeichnung „Pohl-Mohl-Kohl“ hat. Aber nicht nur auf dem Gebiete der Musik ergriff Cornelius das Wort; seinem umfassenden Wissen und Können es ermöglicht, auch über bildende Kunst in einer Weise zu äußern, die ihm das höchste Lob bedeutender Fachleute eintrug: zwei Aufsätze über Genelli und einer über Hervey aus den Jahren 1868 und 1869 beweisen dies.

Im August 1868 verweilte Cornelius einige Tage auf Wagners Einladung in Triebtschen bei Luzern, wo der Meister niedergelassen hatte, und in den Osterferien 1869 reiste er in die März, einer Einladung seines Bruders Carl folgend, nach diesem und dem Historiker Dr. Stieve nach Paris. In Leipzig beschäftigte er sich dort mit den Theatern und Museen. Zwischenzeitlich war die künstlerische Lage in München immer unbehaglicher geworden, und Bülow erklärte, wie Wagner am 1. September 1869 an Cornelius schreibt, „daß seine Stellung in München die Nichtswürdigkeit aller Münchner Verhältnisse und die steten Ärger darüber ihm im höchsten, letzten Grade bedrückend sei, und er unter allen Umständen sie aufgeben werde.“ Da faßte auch Cornelius den Entschluß, München zu verlassen, um so mehr, als ihm in Leipzig die Stellung eines Redakteurs der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ nach Brendels Tode angeboten war. In Leipzig traf er Riedel, der Leiter des Leipziger Gesangvereins, vertrat, und mit ihm, dem neuen Freunde, trat von nun an Cornelius in einen regen Briefwechsel. Tiefen Aufschlusses über am 23. September 1869 in einem Briefe an Riedel: „In Deinem Briefe sage ich: ich will nach Leipzig. In den nächsten Jahren tret' ich in mein 50. Jahr. Diese drei Jahre, in welchen ich den Inhalt meiner künstlerischen Anstrengungsweise niederlegen möchte, sollen ein Andenken an“

nich bilden. Nach einem festen Plan soll auch die ganze Mitarbeiterschaft homogen gehalten werden, ein Sammel- ein Besinnen auf die höchsten Ziele der Kunst und ein treues Spiegelbild des Momentes enthalten, auf welchem die Zeit angelangt ist. Sie müssen einen festen Niederschlag bieten nach den Brendelschen Zeiten der Gärung. Diese drei Jahre müssen mich erst zum Schriftsteller machen: so lang bin ich nur Sonntagsreiter gewesen. Ich stelle deshalb in der Bitte an den König, nur um Unterstützung auf diese drei Jahre, denn am Ende derselben muß meine Stellung eine solche geworden sein, die völlig auf ihrer eigenen Basis ruht. . . In München war niemand, niemand, der da frage was bist denn Du für ein Vogel, und wie singst Du den Lied und in diesem Gewebe konfuser Privatverhältnisse, unter denen ich umgeben war, stets scheinen zu müssen, nicht mit Leuten zu fraternisieren, bei denen ich der ausgesprochensten leidenschaftlichsten Verneinung Wagners gewiß sein mußte. Dennoch war der Umweg über München nötig, und das auch meine ewige Dankbarkeit gegen Wagner: ich bin nicht erst zum Manne, zum Hausvater geworden.“ Wahrlich Cornelius noch mit dem Verleger Kahnt wegen der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Verhandlung stand, erhielt er von dem Verleger Fritsch, der eine neue Musik-Zeitschrift, „Musikalische Wochenblatt“ gründen wollte, den Auftrag dieses Blatt zu leiten, und gleichzeitig wurde ihm auch in Berlin aus die Opernberichterstattung für die dortige Zeitungs- „Post“ in Aussicht gestellt. Wagner riet ihm am 2. Okt. 1869 „den Berliner Antrag allem andern vorzuziehen. In diesen ‚Leipziger‘ Musikzeitungen kann ewig nichts werden auch ist die ‚Redaktion‘ einer Zeitung zu viel für Wagner. Aus ihrem Geleise sind sie außerdem nie zu bringen: das ist „Musikhändlerjur“. Für Cornelius hatte freilich, wie am 19. Oktober an Riedel schreibt, „die Gründung eines neuen Blattes so sehr viel mehr Anziehendes. Man könnte da für Form und Inhalt gleich das Gepräge der ei-

dividualität mehr geltend machen.“ Zudem stellte es sich ließlich heraus, daß die Berliner keinen förmlichen Antrag macht hatten, sondern ihm nur die Möglichkeit, jene Stellung zu erhalten, geboten war. Die Verhandlung mit hnt, dem er am 9. November 1869 alle Verhältnisse klar- te, zog sich lange hin, zudem Rahnt sich nur zu einem uchteil des von Cornelius für notwendig erachteten Ge- tes verstehen wollte, und Cornelius sich die unangenehme pspetive eines „Pegasus im Joch“ eröffnete. Endlich 12. Dezember 1869 faßte er, ungeduldig über diese ertwährende Spannung ohne Ziel und Ende“ einen kräf- en Entschluß und reichte seine Entlassung beim König ein. wollte zu Weihnachten aus der Schule austreten und jahre oder zu Ostern bei Rahnt beginnen, und so hielt bei dem König um eine weitere Bewilligung von 1000 Gulden an „auf eine solche Dauer von Jahren, bis Verhältnisse in Leipzig sich gedeihlich entwickelt haben ten.“ Die Folge dieses Immediatgesuches waren Ver- dlungen mit dem Intendanten v. Perfall, der schließlich Neujahrstage 1870 erklärte: „Machen Sie mir Ihre schläge, sagen Sie, was Sie haben wollen, ich tue alles, Sie zu halten, Sie dürfen nicht gehen.“ Es sollte weilen, ehe seine Stellung auf Grund der Neuregelung ner lebenslänglichen gemacht werden konnte, eine Gehalts- hnung stattfinden und ihm zugleich am Theater, für das mehrfach zu bearbeiten und zu übersetzen begonnen hatte rva Padrona“ von Pergolesi, „Michelangelo“ und „der Gutscherr“ von Boieldieu) ein Fixum bewilligt werden, daß sein Einkommen von 1200 Gulden auf 1800 Gulden n konnte. Unter diesen Umständen zog er es vor, in chen zu bleiben. „Mit dem Moment, wo ich hier für und meine Familie sichergestellt bin, wo ich zugleich in eifriger Bemühung meines obersten Vorgesetzten, mich zu halten, ein Vertrauensvotum für meine hiesige Wirk- eit erblicken darf, hört auch mein Streben in die Ferne

ein für allemal auf. Dann will ich mich auch ganz in München stellen und erst anfangen, mich mit größerer Liebe in die hiesigen Verhältnisse einzuleben, worin ich bis jetzt durch das unwillkürliche Anlehnen an Wagner, welchem seinem großen Geist und bei seiner übermäßigen Leidenschaftlichkeit in keinem Verhältnisse genug geschieht — immer gehindert und innerlich gehemmt war.“ So war es dem wohl auch, obwohl bald darauf eines Tages ohne Angabe von Gründen die Ausbezahlung des „Fixums“ sistiert wurde am besten für ihn, denn die „Schulmeisterei“, auf die er zwar nicht gerade gut zu sprechen war, zwang ihn doch in dem Maße wie etwa die Tätigkeit als Redakteur oder Tageskritiker das Gold seines innersten Wesens, in Scheinmünze verkleinert, zu verschleudern; außerdem boten die Ferien immerhin eine, wenn auch beschränkte Spanne Zeit zu eigenen Arbeiten. Es entstanden noch neben „Gulld“ im Herbst 1869 die als op. 9 veröffentlichten, Kiedel zugeeigneten Chorlieder und das Beethovenlied op. 10, im Frühjahr 1871 die dem Kiedelschen Verein gewidmeten Chöre op. 11, im Herbst 1871 die drei Psalmlieder op. 13, Trost in Tränen op. 14, drei Chorlieder op. 18, die vier italienischen Chorlieder op. 19 und (ohne Opuszahl, nachgelassen) „O Venus Regina“ im Anfang 1873 die Männerchöre op. 12, im Herbst des gleichen Jahres das Reiterlied op. 17, im Anfang 1874 die Vätergruft op. 19 und schließlich kurz vor seiner Hinfahrt der Chor „So weich und warm“. Diese Chorlieder der Chorkomposition erklärt sich aus dem Umstande, daß die innige Freundschaft mit Kiedel, der ihm brieflich noch manchen praktischen Änderungsvorschlag machte, gerade auf diesem Gebiete die Möglichkeit guter Aufführungen bot. So widmete er denn dem Verein sein op. 11 zum Dank dafür, daß er „in diesem Kreise eigentlich zum erstenmal lebendig als Musiker auftreten durfte und durch seine Hingebung im Chor den sympathischen Widerhall fand“. — Daneben kamen auch mannigfache, die kostbare Zeit der Ferien in Anspruch nehmende

eiten: So gestaltete er vom 29. Juli bis 6. August 1870 des Polen Siemienski lyrische Legende „Stanislaus“ zum Oratorium für Liszt, und dann übersezte er für den Besizer der Münchner Staatsbibliothek, Julius Maier, Gesänge dem Altfranzösischen. Im März 1872 erhielt er den Auftrag des Pariser Verlegers Dancke, der auf Veranlassung des Fräulein Pelletan eine Glücksausgabe edierte, für diese deutsche Übersezung der beiden Sphigenien, Alceste und Andromache zu übernehmen. Da ihn diese Aufgabe, die er schon früher, wie erinnerlich, für Schott hatte unternehmen wollen, nicht reizte, entschloß er sich zur Annahme des Angebotes und übersezte bis zum 21. Juni 1872 die „Sphigenie in Tauris“, bis Ende Oktober die „Alceste“ und bis 10. März 1873 die „Sphigenia in Tauris“; zur Übertragung der „Andromache“ kam es jedoch nicht mehr. Weiterhin überarbeitete er auch manche seiner älteren Kompositionen, die jetzt zum Vorschein gelangten. Hatte er doch jahrzehntelang trotz mannigfaltiger Bemühungen keinen Verleger gefunden. Seit dem Jahre 1859, wo das Terzett aus dem „Barbier“ als op. 7 zum Vorschein kam, war keine Note mehr von ihm gedruckt worden; das nächste mit Opuszahl versehene Werk, die im Jahre 1856 entstandenen Weihnachtslieder, erst im Jahre 1870, zum Teil im Oktober 1870 umgearbeitet, erst im Jahre 1871 bei Fritsch, der auf Kiedels Empfehlung auch die folgenden Werke verlegte. „Warum denn alles gleich liegen lassen?“, schreibt er am 16. November 1870 in edler Freundschaft an Katzenberger, „ich kann mir nicht helfen, wenn ich ‚Lied‘ sage, so denk' ich an Schubert, Schumann, Mendelssohn, und wenn ich dann in meinem Nachwerk nicht irgend etwas sehe, was neben und trotz diesen gewaltigen sich selbst zu behaupten vermöchte, so laß ich's lieber dabei liegen.“ Mit den Weihnachtsliedern, die Kiedel Anfang des Jahres 1871 aufführen ließ, erblühte ihm nach mehreren Jahren zum erstenmal ein großer Erfolg. „Heiße alle! Bivat hoch! trallerallera!!“ beginnt der Dankbrief

an den Freund, „Das sind ja gute Nachrichten! Sie! Da capo! Ich war ja ganz außer mir! Ich hätte es mir ja auch nicht gedacht, daß diese Weihnachtslieder so viel Glück haben würden. Doch freilich, innerlich hänge ich doch sehr an ihnen, weil ich den notwendigen Lebenspuls in ihnen fühle, dem sie ihr Entstehen verdanken und dem sie dann auch in Gottesnamen ihr Bestehen danken mögen. Sie sind nicht gemacht, sie sind geworden — wo das auch nicht wäre, wär's mir nicht wohl in meiner Haut, wie es mir doch ist. Hättest Du hier die Stellung, die andre gehabt haben, mein ‚Cid‘, mein ‚Barbier‘ wäre ja längst hier gegeben, und damit meine Stellung der Welt gegenüber eine ganz andre. Und am 20. April 1871: „Da scheint ja fast mein Schicksal recht zu behalten, daß es mich zum ‚Wenigarbeiten‘ verurtheilt hat, wenn dann auch jedes Wort, was ich einmal zu sagen vermag, auf den Boden sympathisirender Herzen fällt. Me Gott! Welche Befriedigung! Welche Entschädigung für manche innerlich verzagte Stunde! — Guten Tag, Schul! Guten Tag, verfluchte Kalkwände! Dann kann man's wohl noch in Euch aushalten, wenn so eine gute Leipziger Benelation in Euch angebracht ist! Deine Worte . . . stehn in Wagners Wort zusammen, der mir schreibt: ‚Deine Lieder sind Cornelianisch!‘“

Das äußere Leben Cornelius' verlief in den letzten Jahren sehr still: Die „Schulmeisterei“ hielt ihn in München fest und in den Ferien weilte er mit seiner Familie meist in der Nähe auf dem Lande, in Bogenhausen, Bayerbrunn oder Bernau am Chiemsee; gelegentlich auch am Rhein. Weit ausgreifende Reisepläne sollten nicht zur Ausführung kommen. Zu der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth am 22. Mai 1872, und das Jahr darauf zu Wagners 60. Geburtstag, besuchte er den Meister. Beide Male kam es auf Grund der neugeordneten häuslichen Verhältnisse zu keiner besonderen Herzlichkeit zwischen den beiden Freunden, obwohl Cornelius zum 60. Geburtstag eigens

htiges Festspiel „Künstlerweihe“ *) dichtete, in das er von Wagner auf das Jahr 1835 in Magdeburg komierte Neujahrsmusik beziehungsweise einflocht. „Ich brachte l und Buonamici mit, aber es stand ein feindlicher Geist chen Wagner und seinen Freunden“ berichtete er an ndthartner. „Wir waren zwei Tage dort und sahen den ster kaum, ich kann die Worte zählen, die ich mit ihm selte, sie werden kaum die Jahrzahl 73 übersteigen. In nchen bekamen wir alle drei einen Brief derselben Hand, denselben nichtsagenden Phrasen — und wir konnten re Briefe im Trio lesen, wie Frau Fluth und Reich im tt.“ Zuverlässiger mündlicher Überlieferung nach hatte nelius schon in Bayreuth einem Freunde gegenüber oristisch geäußert, er fände ringsum alles so merkwürdig arz aussehen, und als der Betreffende erwiderte, er ver- das nicht, erläuterte Cornelius: „Ich sehe hier lauter hren, die ihre Schuldigkeit getan haben.“ Es sollte das emal sein, daß er Richard Wagner sah, den Mann, dessen eheure Genie und dessen warme Herzensgüte ihn doch er wieder trotz aller vorübergehenden Verstimmungen isch angezogen hatten, obwohl er sich stets bewußt war, fern von Wagner seine eignen Gaben ungehemmt ent- n zu können.

In München fühlte Cornelius sich andauernd nicht am en Plaze. „Mein hiesiges Künstlerdasein frist mir am en, es kommt mit mir zu keiner rechten Entfaltung mehr, ich bin künstlerisch fast wie ein lebendig Begrabener. e lebendige, kräftige Hand müßte den Boden über mir ühlen und den Sargdeckel aufreißen! Es ist zum Er- n!“ schreibt er am 2. Juli 1873 an Riedel, und in er beängstigenden Verstimmung sind vielleicht schon die boten seiner schweren Krankheit zu suchen. Zwar meinte

*) Mit einer Einleitung von mir neuer veröffentlicht in der Zeitschrift „Musik“ 1902 Heft 20—21, jetzt auch in der Breitkopfischen Gesamtabgabe der Gedichte enthalten.

er Weihnachten 1873: „Einen Lorbeer auf meinen Saerring ich mir doch noch, und bis dahin — soll es noch ein paar gute Fährchen Zeit haben“ — aber nicht ein einziges Jahr war ihm mehr vergönnt. „Weißt Du nicht,“ schrieb er am 5. November 1873 an Ad. Stern, „daß ich über die Gunlöd hinaus, die ich doch mit Herzblut tränke, und einem Musikdrama träume, das alles enthält, was ich ‚Eid‘ und ‚Gunlöd‘ gewonnen zu haben glaube und daneben so ganz und allein mein ist, wie der ‚Barbier‘. Wollt lebt, wird's schauen!“ Er sollte nicht mehr leben, nicht mehr schauen. Im Herbst 1874 hoffte er noch bestimmt, „Gunlöd“ vollenden zu können, als plötzlich in Mainz Anzeichen einer schweren Krankheit (Diabetes) zufällig von einem Arzte bei ihm erkannt wurden. Eine Kur in Neuenalben, wo er als letztes Werk den Chor „So weich und warm hab dich kein Arm, als wie die Mutter dich umfängt“, aus einem Duett seiner Jugendzeit gestaltete, schuf nur vorübergehende Linderung. Bald nach der Rückkehr in die Vaterstadt verchied er am 26. Oktober 1874 um 10 Uhr abends. Ein einfacher Stein auf dem Mainzer Friedhof, geschmückt mit dem Knoll'schen Relief, bezeichnet seine letzte Ruhestatt. Was er einst ahnungsvoll gesungen, so hatte es sich erfüllt:

„Ich war ein Hauch, ich war ein Ton,
Von Lust und Schmerz durchdrungen,
Nun ist es still, nun bin ich schon
Verflungen.“

6. Die cornelianische Lyrik.

„Bin so etn Stückchen Dichter,
Etn Stückchen Musikant.“

Cornelius.

Freund, ich bin einmal poetischer Lyriker. Wollte ich Quartett schreiben, soll ich Dir sagen, wieviel Zeit das würde? Drei Monate!“ So schrieb Cornelius noch 26. Dezember 1872 an Riedel. Und in der That, oft hatte er es ausgesprochen, daß er auch mit seinen nichts anderes als Poesie zu geben vermöge. Schon in der Jugend waren die dichterischen Einflüsse vermögend: leidenschaftlichen Liebe zu Goethe überwiegend gewesen, erst aus der poetischen Begeisterung erwuchs ihm die musikalische, bis dann beide Schwesterkünste sich zu lieblichem Einklang in ihm die Hand reichten. Aber auch weiterhin fühlte er sich eigentlich immer als Dichter: mochte sein Herz jubeln oder trauern, zunächst waren es stets Verse, die sich ihm unversehrt als Ausdruck seiner Gemütsbewegung darboten. Und er war stolz darauf, ein Dichter zu sein und zu heißen. Erst die Kritik gab ihm in seinen Augen erst den Wert vor all den „Handwerkern“, die das musikalische Rüstzeug schulgemäß beherrschten, aber nie etwas zuwege brachten, was von Herz zu Herzen sprach. So scheute er sich auch nicht mit rein dichterischen Erzeugnissen hervorzutreten: er veröffentlichte bereits im Jahre 1861 ein Bändchen Gedichte*) und schrieb darüber an seinen Bruder Karl im Oktober 1861: „Man wird diese schlichten Lieder nicht unbehaglich finden, sie werden manchen auf mich aufmerksam machen, der auf musikalischem Wege schwerer dazu kommt. In der Anordnung betrifft, so halte ich sie nicht für unbedeutend, es geht ein unsichtbarer roter Faden durch die Folge.“

Vgl. Anhang.

Aus fröhlichem, heiteren Liebesleben ein tieferes Zurückziehen in das eigne Innere, aus dem dann eine volle gar Neigung, die dem fast Entfagenden erwacht, wieder ins Leben zur Liebe zurückruft. Kein Lied ist dabei, daß nicht lebend erlebt wäre . . . Sie sind ein Stück meines Lebens und Treibens, das ich nicht zu verleugnen mag, gehören zu meiner Bildungsweg." Lange Zeit blieb freilich diese anspruchsvolle Sammlung unbeachtet, und während minderwertige Poeten als große Dichter in Deutschland gepriesen wurden, schweiften sich die zünftige Literaturgeschichte über die Gedichte der „Musikanten“ aus, selbst noch, als schon längst die pietätvolle Hand Adolf Sterns die lyrischen Gaben des verstorbenen Freundes zu einem reicheren Kranze vereint hat. Aber heute dürfen wir es getrost aussprechen: Peter Cornelius' Lyrik gehört zu dem Edelsten und Schönsten, das die deutsche Dichtung hervorgebracht hat, und wenn sie auch nicht zu deren allertiefsten Schöpfungen gehört, so sich doch ihr doch Echtheit und inner Wärme stets einen Ehrenplatz. Ein süßes Singen und Klingen, ein heimliches Musizieren dringt stets als Unterton hervor, selbst in den Liedern, deren er nicht selbst die Flügel des Gesanges verliehen. Es sind Gelegenheitsgedichte im schönsten Sinne des Goetheschen Wortes, Gedichte, die nicht gemacht, sondern erlebt sind. Mögen sie auch die kühnste Form der Reimverschlingung anzuweisen. Und hierin war Cornelius Meister, so viel er auch von Rückert, dessen Art der seinen oft äußerlich ähnelt, auch innerlich selten ebenbürtig ist, gelernt haben mag. Doch Cornelius hat nie diese Reimgewandtheit zu gewöhnlichen Virtuosenstückchen mißbraucht, nie der Poesie Gewalt angethan, obwohl er sie, wie Goethe verlangt, zu „kommandieren“ verstand. Nur in übermütiger Weinlaune unter guten Freunden verstieg er sich gelegentlich zu witzigen Improvisationen, die dann die erstaunlichste Beherrschung komplizirtester Formen verrieten. So hat seine Lyrik, gleich dem deutschen Volkslied, mit dem sie sich vielfach in Goethes

eise berührt, ein Doppelantlitz: auf der einen Seite er-
eint der Ausdruck sinnender Melancholie, des träumenden
sich Versenkens, auf der andern jubelnder Frohsinn,
hende Lebenslust, gewürzt durch liebenswürdige Schalk-
ftigkeit.

Cornelius hat sich selbst als einen „poetischen Lyriker“
zeichnet und ist demgemäß auch in seinem musikalischen
chaffen stets Hand in Hand mit der Poesie aufgetreten.
itdem er die Schule Dehns verlassen, bei dem er noch
onaten und Quartette geschrieben, hat er sich auf dem
ebiete der „absoluten“ Musik nicht mehr betätigt: er fühlte
hl, daß hier nicht die starken Wurzeln seiner Kraft lagen,
d angesichts der wenig gelungenen Gestaltung seiner Opern-
wertüren müssen wir ihm darin recht geben. Er war
n Symphoniker, und selbst auf dramatischem Gebiete drohte
egentlich die Lyrik zum Schaden der Bühnenwirkung zu
erwuchern. Auf seinem ureigensten Gebiete finden wir
t aber im ein- und mehrstimmigen Liede, dem der Haupt-
l seines Schaffens von frühester Jugend an gewidmet war.
er tritt uns seine Muse mit Erzeugnissen edelster Reife,
hfter Vollendung entgegen, und diese Werke werden seinen
amen neben dem „Barbier von Bagdad“ so lange lebendig
halten, als es deutsche Poesie und Musik in der Welt gibt.

Schon vor seinem op. 1 waren in Berlin eine Anzahl
eder namentlich nach Gedichten von Paul Heyse entstanden,
n denen einige (z. B. „Im Lenz“) schon die zukünftige
genart leise andeuten und selbst heute noch zu erfreuen
ermögen. So einfach und schlicht sich auch das op. 1
erstellt, über dessen Entstehung wir den autobiographischen
bericht reden ließen, so deutlich enthüllen sich hier schon die
benswürdigsten Seiten der cornelianischen Lyrik in Wort
d Ton. Als reizende Miniaturbildchen erscheinen sie, bei
er Beschränkung der Mittel sauber und fleißig ausgeführt.
ie strophische Gliederung herrscht noch vor, und die Be-
itung dient nur als leichte Stütze des harmonischen

Fortschritts. Schwerer wiegt schon der Zyklus „Vaterunser“ op. 2, der in neun Gedichten das Gebet umschreibt. Hier findet sich bereits in der Poesie eine Seite seines Gemüthslebens, die tiefe, kindliche Gläubigkeit, die sein ganzes Leben schmückte, aufs vollkommenste ausgeprägt. Musikalisch ist ein großer Fortschritt in der „Arbeit“, freilich hier und da ein wenig auf Kosten des poetischen Ausdrucks, festzustellen. Die kontrapunktische Gewandtheit, mit der hier die liturgischen Intonationen des katholischen Vaterunser als „Cantufirmus“ verwendet werden (namentlich im 6. Stück, wo das Motiv gleichzeitig in der Urgestalt, sowie verkürzt und verlängert erscheint), ist schon sehr beachtenswert. Indessen zeigt sich doch noch eine gewisse Inkongruenz von Erlerntem und Geschautem, die sich namentlich in der bisweilen spröden Führung der Singstimme äußert. Und trotz alledem — es gibt wenig Werke, die in gleicher Weise in Haus und Kirche wahrhaft zu erbauen vermögen. Hier schon erscheint ein Vorliebe für das zyklische Gestalten, dem Cornelius auch fernerhin treu bleibt. Auch in op. 3 „Trauer und Trost“ entstanden anlässlich des Todes seiner mütterlichen Freundin Frau Hestermann, bilden wieder die sechs kleinen Lieder eine Entwicklung, die von der Trauer um die geliebte Person allmählich zum Troste fortschreitet, und hier ist zum erstenmal die höhere Einheit zwischen Wollen und Können restlos erreicht. Es sind Kleinodien musikalisch-poetischer Kunst, die da geboten werden. Besonders merkwürdig ist das dritte Lied „Ein Ton“, in dem die Singstimme die Dichtung auf dem festgehaltenen Tone h rezitiert, während die Begleitung in reichem unaufhörlichen Harmoniewechsel sie umspielt. Weiterhin ist der posthum erschienene Zyklus rheinischer Lieder, dem das in op. 5 veröffentlichte Lied „Botschaft“ angehört, zu erwähnen; er preist in begeisterten Worten rheinisches Leben, Liebe und Wein, doch erscheint die Musik hier der Poesie als nicht ganz ebenbürtig. Prächtig sind dagegen die übrigen, von Cornelius

ffenen Zyklen. Unter ihnen stehen wohl die (posthum enenen) Brautlieder obenan, die in zartester Keuschheit mpfindungen der bräutlichen Jungfrau wiedergeben und esie und Musik den sentimentalcn Zyklns „Frauenliebe -leben“ von Schumann — Chamisso weit überragen. kaum hatte je ein Mann in solchen Tönen und Worten ichtes Gemütsleben zu verklären vermocht. In den „Weih- bliedern“ op. 8 fand dann Cornelius' schlichte Gläubig- hren ergreifendsten Ausdruck. Biblische Handlung und lienfest umschlingen sich da in innigem Bunde, ähnlich in den alten volkstümlichen deutschen Weihnachts- n, und gleich wie auf Uhde's Bildern der Heiland in n unter das Volk von heute tritt, so verschmelzen hier und Raum, Orient und Okzident in einer höheren insamkeit. So schön wie Peter Cornelius, das Weih- kind, hat wohl noch nie ein Dichter die Herrlichkeiten einzigartigen Festes besungen. Eine ganz andere Seite des ianischen Gemütslebens enthüllt wieder der den „Braut- n“ im Ausdruck nahesteheude Zyklns „An Berta“ 5, Werbung und nahende Erfüllung in sich bergend. e man nicht aus den Briefen an die Braut, zu welcher eit Bertas Liebe ihn emporhob, so müßte man es er Innigkeit dieser Töne, die das in Worten nur leise deutete in tiefstem Wohl laut ausströmen, erschließen a. Außer diesen Zyklen hat Cornelius nur noch wenige auf eigne Dichtungen komponiert: erhalten sind aus erliner Zeit ein unbedeutendes Lied „Am See“ sowie er Wiener Zeit eines der herrlichsten Lieder „Im tiefsten a glüht mir eine Wunde“, dessen wonnige Melodie, auf feinstcr Harmonik, stets aufs neue fesselt. So- hat Cornelius in op. 4 drei nicht im engeren Zu- enhange stehende schöne Liebeslieder vereinigt, darunter uftige „Komm', wir wandeln zusammen im Mond- “. Alle übrigen einstimmigen Lieder sind auf fremde ngen komponiert, und hier ist die Auswahl der Dichter

außerordentlich bezeichnend für das Feingefühl und den Geschmack Cornelius', der keinen lyrischen Firlefanz, sondern nur echte tiefe Poesie mit dem Strahlenkranz seiner Dichtung umwob.

Eine Art Zyklus bilden wieder drei Sonette von Büren deren musikalische Ausgestaltung zu dem Eigenartigsten gehört, das Cornelius geschaffen. Freilich erschließen sich die drei Gefänge, deren subtile Harmonik und oft zunächst fremdende Melodik liebevolles Studium verlangt, nicht den ersten Blick. Wem es aber darum zu tun ist, ein heimlichen Seitenpfad weitauf von der musikalischen Hauptstraße zu betreten, der möge sich dem Zauber dieses Weizen einmal hingeben, und gewiß, er wird dafür herrlichen Lohn empfangen. Ein kleines Gedicht von Hölty liegt dem op. 4 enthaltenen „Auftrage“ zugrunde, und diesem eigenartigen Liede hat Richard Wagner die Anregung zu den stimmenden Vorhergreifen der Gitarrensaiten im Beckmesser Ständchen entnommen. Eichendorff ist merkwürdigermaßen nur mit den „Räuberbrüdern“ vertreten, denen man nicht dichterisch und musikalisch wenig Geschmack wird abgewinnen können; von Hölderlin ist dagegen der wunderbare „Sonnenuntergang“ ergreifend vertont. Zwei Gedichte des Cornelius sehr geschätzten Platen liegen der „Ode“ (in op. 1) und der „Vision“ zugrunde, von denen das letztere Lied nicht den Vorzug verdient. Dreimal hat Annette von Dreßler die dichterische Vorlage geliefert: zu einer erschütternden Szene gestaltete Cornelius ihr Lied „Unerhört“ (in op. 1) während die beiden anderen Gedichte „Das Kind“ und „Gefegnet“ sich durch melodischen Wohlklang auszeichnen. Seine komponierte Cornelius zweimal: aus der Berliner Zeit ist ein sehr unbedeutendes Lied „Die Heimkehr“, der Wiener Zeit das ergreifende „Warum sind denn Rosen so blaß“ erhalten. Persönlicher Beziehung zu Dichtern verdanken sodann die Lieder zu Dichtungen Heyse, Kuh und Hebbel ihren Ursprung. Zu den frü-

se-Liedern, die noch stark unter Mendelssohnschem Einflusse
 en, ist aus der Weimarer Zeit noch das originelle schalk-
 e „Preziosens Sprüchlein gegen Kopfweh“ nachzutragen.
 er den auf Gedichte des Hebbel-Schülers Emil Kuh kom-
 ierten Liedern finden sich zwei harmlos-liebenswürdige
 u kleine Biene“ und „Hirschlein ging im Wald spazieren“,
 rend die beiden anderen „Frühling im Sommer“ und
 ir ist, als zögen Arme mich schaurig himmelwärts“ zu
 Bedeutendsten gehören, das Cornelius geschaffen.

Eine ganz besondere Stellung in Cornelius' Schaffen
 men die fünf Kompositionen auf Gedichte Hebbels ein,
 en Beziehungen zu Cornelius wir deshalb auch einer aus-
 elicheren Betrachtung unterzogen haben. Die dichterische
 eutung Friedrich Hebbels, eines der größten Dichter,
 Deutschland je hervorgebracht, braucht glücklicherweise
 te nicht mehr erörtert zu werden, obwohl noch ein großer
 l des deutschen Volkes den Namen dieses gewaltigen, von
 nelius früh in seiner vollen Größe begriffenen Dichters
 t kennt. Aber während die überragende Gewalt des
 amatikers Hebbel immer mehr auch der Allgemeinheit
 Bewußtsein kommt, hat sich die gedankentiefe Lyrik des
 gen Dithmarschen bis heute nur einen engeren Kreis zu
 ibern vermocht. Ist es da zu verwundern, wenn selbst
 nner wie Felix Dräseke*) und Hermann Kretschmar**)
 enüber dem abgrundtiefen Gedicht „Auf eine Unbekannte“
 drücke wie „fremdartig und wenig sympathisch“, „kaum
 onierbares Gedicht“, „sehr philosophische Betrachtungen“,
 cht frei von Schwulst“ allerdings schon fast vor einem
 nschenalter gebrauchten, Urteile, die Dräseke und Kretschmar
 te wohl kaum mehr aufrecht erhalten dürften. Zu Cor-
 us' Lebzeiten sind nur zwei der Hebbelgesänge, „Auf ein
 ummerndes Kind“ und „Auf eine Unbekannte“, Standt-

*) Peter Cornelius und seine hinterlassenen Werke, „Neue Zeit-
 st für Musik“ 1876—1877. — **) Peter Cornelius (musikalische Vor-
 e, herausgegeben vom Grafen Paul Waldersee Nr. 20) Leipzig 1880.

hartners Lieblingswerke, in dem diesem Freunde gewidmeten op. 5 erschien. Im Nachlaß fanden sich noch zwei weitere diesen ebenbürtige Gesänge, „Abendgefühl“ (in zwei Versionen) und „Reminiszenz“. Diese vier Gedichte steigen hinab dem Urgrund des Weltgeschehens, zu dem geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Menschenseele und Natur, und jene poetische Metaphysik hat Cornelius mit den Mitteln der Kunst vertieft, die nicht, wie Schopenhauer so treffend bemerkt, gleich anderen Künsten die Ideen oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen, der Un-sich der Welt selbst, ausspricht. Ich stehe nicht an, die vier Gesänge samt dem ebenfalls auf eine Dichtung Hebbel komponierten „Requiem“ für Chor als den Höhepunkt des lyrischen Schaffens Cornelius' überhaupt zu bezeichnen. Wer sie nicht kennt, hat die tiefste Saite des cornelianischen Gemüths nie vernommen, einen Ton, der in solcher ergreifender Fülle zu seinen eignen Dichtungen kaum erklingen konnte. Aber auch zum Verständniß Hebbels, dessen geheimste Seelenregungen hier tönend offenbart werden, gehört die Beschäftigung mit diesen Wunderwerken, denen gegenüber jeder preisende Ausdruck als schal und nichts sagend erscheinen muß.

Die cornelianischen Duette, die fast sämtlich auf Werken fremder Dichter komponiert sind, zeichnen sich vor allem deswegen durch treffliche Textwahl aus, weil die Zweistimmigkeit sich stets durch eine höhere poetische Notwendigkeit rechtfertigt. Ein sehr unbedeutendes Jugendwerk ist das Duett „Scheiden und meiden“ (Uhland). Viel höher stehen die ebenfalls noch aus der Berliner Zeit stammenden Duette „Berratene Liebe“ (Chamisso) und „In Sternennacht“ (Heyse). Eine Anzahl Duette ohne Begleitung für Susanne Cornelius aus der Weimarer Zeit sind deshalb interessant, weil Cornelius ihnen einerseits teilweise irische und schottische Melodien benutzt hat, deren Dichtungen er sehr frei (eine sogar im Mainzer Dialekt) übersetzte, andererseits zwei eigne Melodien daraus späteren Arbeiten nochmals zugrunde legte. ©

gen wir das Duett „Komm herbei Tod“ (Shakespeare) nicht weniger als vier Versionen, deren letzte dann in 16 überging, wo noch die anmutigen, aber weniger utendenden Duette „Brennende Liebe“ (Mosen), „Heimatnken“ (Becker) und „Scheiden“ (Hoffmann von Fallers-) angefügt sind. Die schönsten Duette sind in op. 6 alten, und hier gehört namentlich das kanonische „Ich dein, Du bist mein“ (Wernher von Tegernsee) zu herrlichsten Eingebungen Cornelius'; auch die beiden Sebbersche Gedichte komponierten schalkhaften Duette „besprobe“ und „Der beste Liebesbrief“ verfehlen ihre kung niemals. Im Nachlaß fand sich noch ein drittes bel-Duett „Ich und Du“, das sich den eigenartigen einmigen Gefängen ebenbürtig zur Seite stellt. Ferner den aus dem Nachlaß die Duette „Am Meer“ (Eichen-) und „Zu den Bergen“ (Becker) herausgegeben, zwei innige Werke.

Cornelius hat einmal Dräseke gegenüber gesprächsweise Meinung ausgesprochen, jedes Lied müsse seine „eigene je“ haben, und in der That findet man diese Forderung allen seinen Liedern streng erfüllt. Cornelius, gebildet Schuberts und Schumanns Meisterwerken, hat sich trotz Aneignung moderner Ausdrucksmittel in der Gestaltung der leitung doch nie dazu verstehen können, die Gesangsstimme Deklamation zu verurteilen und den Klavierpart über-bern zu lassen, wie das die nachwagnerschen Komponisten ft getan haben. Ihm war eben die lebendige Melodie Menschenmundes stets das wichtigste, ausschlaggebende ment des Liedes, und so trieb er in vorgerückteren Jahren noch Gesangstudien, um durch eigne Übung als Kom- st zu gewinnen. Cornelius' Beherrschung der Klavier- if hielt sich jedoch zeit seines Lebens nur in mäßigen uren, und diese Tatsache prägt sich im Satz seiner Be- ungen deutlich aus. Es fehlt ihnen das spezifisch pia- che, das den Begleitungen von Schumann z. B. klang-

liche Fülle verleiht, und seinem Klaviersatz haftet stets ein gewisse Sprödigkeit, um nicht zu sagen: Unbeholfenheit an die sich bei intimerer Vertrautheit mit dem Wesen des Instruments wohl hätte vermeiden lassen können. Doch die bedeutet keinen Mangel schlechtthin; die Fülle der Poesie ist so überwältigend reich, daß solch kleinen Erdenrest zu tragen kaum peinlich ist.

Die enge Verbindung mit Riedel ermunterte Cornelius vom Jahre 1869 ab, der Chorkomposition, die er seit den Weimarer Kirchenwerken nicht mehr gepflegt hatte, erneuert sich zuzuwenden. Proben seiner früheren Schreibart bietet die Gesamtausgabe mit zwei nicht gerade bedeutenden Chorliedern aus der Mainzer Zeit („Sonnenaufgang“ und „Es war ein alter König“) sowie mit einem „Requiem æternam“ und „Absolve Domine“ aus dem Jahre 1852, die ebenfalls noch wenig Physiognomie zeigen. Desto großartiger ist das fünf Männer-Chöre enthaltende op. 2 ein, und hier gebührt dem Grablied „Mitten wir im Leben sind“, die altberühmten Notkerschen Sequenz, die Palme. Ich kann es mir nicht versagen, Krejschmars Urteil über dieses Werk anzuführen. Es lautet: „Ich kenne einen großen Teil der Chorliteratur gründlich, aber ich wüßte nicht zu sagen, wo man diesem kleinen Satze an die Seite stellen sollte.“ Er ist auch Cornelius' Meisterstück, eine Musik aus dem ff und — eine Schande, daß sie so wenig bekannt ist. Bangen und Zagen, Bitten, Furcht und Todesangst bis zum Schrei der Verzweiflung — das folgt hier in 24 Takten eins aus dem andern in einem grandiosen Lapidarstile . . . Das ist wie ein kolossales Freskobild, auf dem die Sünder verzweifelt nach dem rettenden Stuhle Gottes drängen, als fühlten sie schon das Fegefeuer. Wie im frommen Schauer über dieses Bild schließt der Chor dann mit Kyrie eleison!“ Auch die anderen vier Grabgesänge des gleichen Opus stehen an Bedeutung nur wenig hinter diesem großartigen Werk zurück. Besonders interessant ist der überaus gelungene Versuch, die

bertschen Thema „Der Tod und das Mädchen“ aus D-Moll-Quartett eine neue Dichtung „Pilger auf“ unterzulegen. Auch späterhin hat Cornelius derartige Werke des öfteren wiederholt. So veröffentlichte er als 7 ein Reiterlied „mit Zugrundelegung eines Marsches Franz Schubert“; es ist dies der in Schuberts op. 40 6. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

man es in Gesangvereinstreifen nicht vorzöge, in den abgetretenen „bewährten“ Bahnen zu verharren, so hätten die Werke schon längst segensreich wirken müssen. Leicht ist sie freilich alle nicht, da Cornelius nicht vor der kompliziertesten Harmonik und häufigen enharmonischen Verwechslungen zurückschreckt, ja gelegentlich wirklich hart an die Grenze des noch Möglichen geht. Aber bei einigem Fleiß und gutem Willen sind auch diese Schwierigkeiten zu überwinden, wo freilich eine stützende Instrumentalbegleitung, wie sie Mazum „Alten Soldaten“ gesetzt hat, gute Dienste zu leisten vermag. In die Gruppe der Komposition für mehrere Männerstimmen gehört auch die Parodie „Der Tod des Verräters“ für Tenor, Bariton und Bass mit Klavierbegleitung ein Stück von zwerchfellerschütternder Komik, das in gewisser Weise das falsche Pathos der italienisch-französischen „Großen Oper“ verspottet, über den unsinnigen Text: „Du sterbe den Tod des Verräters, du stirbst zc., er stirbt wir sterben zc., ihr sterbet zc., sie sterben zc.“ Die köstliche Art musikalischer Persiflage, die Cornelius hier geübt hat, wird ihre Wirkung nie verfehlen. Unter den zu Cornelius Lebzeiten veröffentlichten gemischten Chören sind die drei op. 11 vereinigt wohl am bedeutendsten; namentlich das erste achttimmige Stück „Der Tod, das ist die kühle Nacht“ (Heine) ist ein Wunderwerk der Chorpolyphonie, von dessen Klangzauber man mit Worten keinen Begriff geben kann. Ein gewaltiges Naturbild entrollt der zweite, ebenfalls achttimmige Chor „An den Sturmwind“ (Rückert), während der sechsstimmige Chor „Jugend, Rausch und Liebe“ durch prächtige und ungezwungen gestaltete kanonische Arbeit feste Formell und klanglich eigenartig sind auch die drei Chöre im Zyklus „Liebe“ op. 18 nach Gedichten des Angelus Silesius, die die himmlische Liebe preisen und achttimmig bzw. sechsstimmig gehalten sind. In die Reihe der Komposition für gemischten Chor gehört auch die „Vätergruft“ (Uhlar) op. 19, wo dem von Cornelius erweiterten Geisterchor

Basß gegenüber gestellt wird. Hier kann füglich auch Solo-Quintett „Trost in Tränen“ (Goethe) angereicht werden, das in der eigentümlichen Stimmenzusammenstellung „Vätergruft“ ähnelt, eine Schöpfung, deren erhabene Schönheit dem herrlichen Gedichte ebenbürtig ist. Als gelassenes Werk wurde das wundervolle sechsstimmige Ariem (Hebbel), den Manen des Dichters gewidmet, veröffentlicht, der ergreifendste Totengesang, der je einem Dichter wohnt. Wie sich allmählich das düstere B-Moll zum ärenden B-Dur durchringt, erschüttert aufs tiefste; es als ob die Ahnung seines eignen frühen Todes Cornelius hehren Klänge eingegeben hätte. Kurz vor seinem Hingeden schrieb er dann noch als letzte musikalische Arbeit vierstimmigen Chor „So weich und warm hegt Dich Arm, als wenn die Mutter Dich umfängt“. Seltsam, frühe Komposition, ein Duett auf Verse des Jugendbundes Paul Heyse liegt diesem Schwanengesang zugrunde. Den und Vergehen, Mutter und Tod, schlossen sich ihm zu einem geheimnisvollen Ring zusammen, denn bald sang auch ihn die Allmutter „weich und warm“ zum en Schummer.

Peter Cornelius als Mensch und Künstler.

„Die Welt, die mich umgab, sie war betrogen,
Dem Traum gehört' ich an und nicht der Welt;
In meinem Zauberkreise durften säumen
Nur Herzen, die vertraut mit meinen Träumen.“

Cornelius.

„Je ne puis vous dire le chagrin que j'éprouve —
pauvre, mon excellent Cornelius n'est plus de ce
de. Das ist mir traurig! Ah! Jetzt ist er glücklich —
blich glücklich! Also keine egoistischen Tränen — Dank
Freude an seinen großen Eigenschaften, seinem schönen

Talent und seiner edlen Seele, seinem verständnisvollen Herzen! Was wußte er nicht alles, was niemand ihm gegeben hatte! . . . Ach, die Tränen fließen, der arme junge Mann — ihn nicht mehr zu sehen!“

In diesen tiefempfundenen Worten, welche die Fürstin Karoline Wittgenstein, die edle Freundin Liszts, nach dem Hinscheiden Cornelius' an Adelheid von Schorn*) richtig spiegelt sich unmittelbar der herbe Schmerz um den Verlust des seltenen Menschen, eines Mannes mit goldenem, reinem Gemüt und einem Kinderherzen, das alle Welt in Liebe umfaßte. Seltsam, heute noch, nach einem Menschenalter zitiert diese Bewegung in den Herzen aller derer, die ihm im Leben nahestanden, fort, und wenn man den Namen Peter Cornelius vor ihnen nennt, dann leuchten ihre Augen, und der Mund spricht: „Ja, solch' einen wird es nie mehr geben.“

Über die äußere Erscheinung des Meisters wird berichtet, er sei fast häßlich von Angesicht gewesen, aber ein idealer Ausdruck in den Augen, ein feiner Zug um den Mund ließen ihn wiederum geradezu schön erscheinen. Er liebte das stille Traute, einfach Häusliche; Lärm und Prunk war ihm verhaßt, und so besuchte er große Konzerte nur selten und mit Widerstreben, denn diese Art des Musikmachens äußerte er wiederholt,***) gewähre ihm keine Freude, er ziehe das Musizieren zum Vergnügen in kleinem verständnisinnigen Kreis weitaus vor. Seine Leutseligkeit, Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit gewannen ihm die Sympathien aller Menschen, die je mit ihm in Berührung kamen. Wer sich ihm an ihn wandte, konnte der freundlichsten Aufnahme und der richtigsten Teilnahme gewiß sein. Aber nicht nur in Worten auch in Taten äußerte sich diese Herzensgüte: zahllos waren die Wohltaten, die er in aller Stille, obwohl er selbst im Überfluß lebte, Bedrängten spendete. So schenkte er

*) A. von Schorn, Zwei Menschenalter, Berlin 1901. S. 24.

) a. a. D. S. 69. — *) Mitgeteilt von Richard Lederer, im „Musik-Beiblatt zum Süddeutschen Telegraph) Nr. 93 Jahrgang 1874.

weise, als er in der strengsten Winterkälte von Wien Mainz zur Vorlesung der „Meisterfinger“ reiste, einer armen Frau unterwegs seine Reisebedeckung gab. Diese Besinnung in Leben und Kunst ging letzten Endes auf tiefe, echte Frömmigkeit zurück, die nichts mit Zelotismus und Buchstabenglauben gemein hatte. Peter Cornelius, der eines ohne Empfang der Sakramente verstorbenen Malers, war Katholik aus innerster Überzeugung, aber nicht einer jener Heuchler und Pfaffenknechte, die eines Vorurtheils wegen Komödien spielen. Das hatte er ihnen bewiesen, als ihm seine einflußreichen Verwandten unter der Bedingung hyperorthodoxer Gesinnung eine Stelle anboten, die er lieber mutig dem Elend trozte, als eine Überzeugung preisgab. Und wenn er später in den Wissenschaften weniger frei als in jenen jugendlichen Tagen war, so hatte er sich seine Religion in schweren inneren Kämpfen erworben, und sie war ihm eine heilige Herzensangelegenheit, an der er nicht drehen und deuteln ließ. Wie bei den wahrhaft Frommen, so war auch bei ihm edle Duldsamkeit mit tiefer Gläubigkeit gepaart. Er ließ jeden nach seiner Fassung selig werden, und er hat ohne Menschenklauberei friedlos mit Protestanten, Juden und Freidenkern freundlich verkehrt. Nur wenn er in seiner eignen Familie die Unsamkeit aus katholischem Orthodoxyismus erleben mußte, so er sich ereifern. Er hatte nicht danach gefragt, daß seine geliebte Berta der Form nach Protestantin, im Herzen aber Katholikin war, und als sie deshalb von seinem Bruder getrennt wurde, schrieb er am 3. Januar 1869 die schönen Worte: „Meine Frau ist die beste, reinste und aufopferndste, die eine fromme Mutter, eine vollendet gute Hausfrau, eine edle und nur Güte, und das beste menschliche Wesen, hat, die nur einen Gedanken, für Mann und Kind zu sorgen. Ich bin Katholik, wenn sie das nicht ist! Wenn die Trennung die Einheit dogmatischen Glaubensbekenntnisses trennend bewirkt, so ist es endlich zwischen Geschwister treten kann, die alle nicht

von unedlen Gesinnungen beseelt sind, dann wird ja hehre Religion, die Trösterin und Lehrerin der Mensch zu einem Gespenst . . . Ich habe nur einen Weg, mit meiner Frau zusammen treu durchs Leben zu gehen. Und es in diesen Dingen immer die Frau das bestimmende Element sein . . . Ich folge jetzt meiner Berta. Die Mutter ist die erste Erzieherin des Kindes und seine erste Religionslehrerin. Ich habe es diesen Glauben, der im Wesen der Mutter Wahrheit, Unschuld, Selbstlosigkeit, und es wird ein Mensch werden.“ So ließ er denn, um die Mutter in einen Gegensatz zu ihren Kindern zu bringen, diese öffentlich der protestantischen Gemeinde zuführen, während er seiner Überzeugung ohne Vorurteil treu blieb.

Der zweite Grundzug seines Wesens war ein goldener Humor, der ihn auch in den Zeiten größter materieller Verklärung, ihn lächelnd über die Torheiten und Schwächen der Welt mit Gelassenheit hinblicken ließ und ihm die Weisheit eines endlichen Sieges des Guten gab. So schenkte er mit seiner Selbstbespiegelung in seinem köstlichen Anekdotenbuch „Beim Jahreswechsel“:*) „Wir möchten uns einen Seitenkopf wünschen mit einer pessimistischen und einer optimistischen Nase, um in unfrem Wittern und Ausspüren der künstlichen Verhältnisse beim Jahreswechsel nach beiden Seiten gerecht zu werden, denen, die alles schwarz sehen und den andern, denen alles rosig erscheint. Aber wir sind einmal nur dazu gemacht, alles optimistisch zu nehmen und zu schlagen auch gerne ein wenig an unsre Brust und gehen ein, daß wir es deshalb nie zum vollen, bruchlosen Schopenhauerianer bringen konnten, ob wir auch mit einer Kraft von gutem Willen und mit einem Quentchen Vorstellungskraft dem großen Weisen nahten. Uns war für das Auffassen der Welt und ihres Willens der joviale Barmherzige Weisheit verdaulicher und belehrender, den wir zuerst

*) Vgl. gesammelte Aufsätze S. 154 f.

fröhlichen Stunde von Ritzts Rippen hörten: Mundus schundus.

Die Welt will Schund.' In diesem humoristischen Spruch drängte sich seitdem unser pessimistischer Groll umen, wenn es uns und den Freunden schwüle umag ward', so oft wir sehen mußten, wie reichlich dieser und dargeboten, mit welchem Jubel er aufgenommen e. Dann aber stärkte sich unser Optimismus alsbald er an der köstlich erfundenen Idee der 'Nachwelt', welche wie kühlender Abendhauch von dem drückenden Realis- der Mitwelt befreite. Wir erquickten uns an dem gen Schattenspiel dieser ewig frevelnden, sündigen Mit- die von dem strafend ausgestreckten Rächerarm der Nach- verfolgt wird; wir schauten mit lebhafter Teilnahme eifrigen Treiben der vielen zu, die mit der Mitwelt , und dem erhabnen Wandeln der wenigen, die sich der Nachwelt richten; wir ergötzten uns besonders mit licher Ironie an der Doppelrolle, welche viele als Mit- er und zugleich Nachweltler zu spielen haben, die in ihrem n Charakter als Nachweltler den Klapphut ihrer Be- erung krampfhaft unter dem Arm zusammenpressen, Bachs oder Beethovens königliche Schatten vorüber- den, und doch als Mitweltler ihre Höflichkeit nur Haus- en des Elysiums zuwenden. Aber daraus sog unser nismus immer die köstlichste Nahrung, wenn wir inne- en, daß Leben und Kunst auf ihren Bahnen einen steten nach Vollkommenheit, nach Vollendung bekunden, wenn aus Werken der Gegenwart ein Geist anhauchte, der um Nachweltler weicht, vor denen wir auch heute schon Klapphut abnehmen und schwingen, Werke, die wie ie Apfel aus Freias Garten unter den mancherlei gleiten und Goldschaumnüssen am Baum der Zeit en."

eben dem Humor, den Jean Paul so treffend als eln unter Tränen" charakterisiert, war unsrem Meister

auch sprudelnder Witz, der sich oft in den tollsten Kapri äußerte, eigen; aber sein Witz hatte kein ätzendes, zersetzendes Element in sich und wirkte daher nie verlegend: das Herz schimmerte stets hindurch, und so hat er sich — ung seinem boshaft-geistvollen Freunde Hans von Bülow — Feinde geschaffen. Selbst im gegnerischen Lager, das er genug mit allen Waffen des Geistes bekämpfte, ehrte seinen lautereren Charakter und seine strenge Sachlichkeit. Gänzlich ferne in Leben und Kunst stand ihm jegliche Leichtigkeit und Frivolität „und hinter ihm in wesenlosem Schicksal, was uns alle bändigt, das Gemeine“. Denn auch sein Geist schritt stets „gewaltig fort ins Ewige des Wahre und Guten, Schönen“, und sein Gelöbniß: „will rastlos mich Geistesflügen der Schönheit weihn, dem Lichte weihn“ er treulich erfüllt. Ein stetes Streben nach Selbstveredelung, eine rastlose Selbsterziehung, die noch den Vierzigjährigen selbst vor der Mühe mechanischer Übung im Klavierspiel in der — Konjugation griechischer Verben nicht Halt machte, ließ, ein unermüdblicher Drang, neben dem Wissen und Können seines engeren Berufes alles Schöne und Große in der Kunst zu erfassen (hatte er sich doch z. B. zuletzt neben Latein und Griechisch sechs lebende fremde Sprachen, darunter polnisch und ungarisch angeeignet), alle diese Eigenschaften reichten allein schon den Großen des Geistes an. Weit über das Getriebe des Tages mit seinem Hasten und Jagen nach Ruhm und Erfolg erhob ihn das Bewußtsein „die Kunst auszuüben um der Kunst willen, das Schöne dem Schönen zuliebe zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichlichen Zwecken“.

Peter Cornelius war keine jener gewaltigen, titanischen angelegten Künstlernaturen, die, von einem großen Gedankendurchglüht, im Feuer des Bekehrungseifers ausziehen gegen eine Welt von Widersachern und, nach errungenem Siege, die Könige des Geistes, im Triumph durch die Jahrhunderte einherziehen — wie Richard Wagner; er war kein glänzender Virtuose und vielgewandter Weltmann wie Franz Liszt,

en Taten sich eine Mitwelt in Bewunderung neigte; das Numentale, das Glänzende lag seinem Wesen ferne: Gestiefe, Innigkeit, Herzlichkeit, Schlichtheit, Reinheit sind Merkmale seiner Persönlichkeit und seiner Kunst. Er ein Kleinmeister, aber er war im Kleinen groß, und in andern Großen unsre mit ehrfurchtsvoller Scheu ersehnte Bewunderung zuteil wird, so ist ihm eines sicher: die Liebe.

Ein Märchenland, fern von allem geräuschvollen Getriebe hastenden Welt, ist es, in das uns Cornelius als in die Eigen einführt. Dort sprießt und blüht, singt und liebt es wonnesam auf lieblicher Au, bunte Blumen um ihr duftendes Haupt den zarten Schmetterlingen, die stüßigallen schlagen lockend im nahen Hain, und an sanft melender Quelle gelagert spendet der Dichter den lauschenden Gästen aus der Fülle seiner Schätze die herrlichsten Gaben.

Ein Wink mit seinem Zauberstabe, da tauchen als Fata Morgana Bagdads Minarets auf: „Allah ist groß und Mohammed sein Prophet“ rufen die Muezzin; es eilen die Gläubigen zum Gebet, der Liebende aber schleicht nach der Freundin, die seiner im verschwiegenen Gemache harret. Ein Wink mit dem Zauberstabe, da versinken Bagdads glänzende Türme, wilder Schlachtruf dringt an unser Ohr: die Mauren stürmen auf edlen Rossen daher. „Heil Campeador“ tönt es gewaltig brausend aus tausend Höhen über Kastiliens Ebene. Und wieder ein Wink mit dem Zauberstabe: da berühren heimatliche Laute unser Ohr: den lieblichen Gestaden des grünen Rheines sind wir, goldenen Mainz, der Heimat des Dichters, und begeistert singt sein Lied zum Lobe vom Wein, Weib und Gesang, köstlichen Trias rheinischen Lebens. Da wird der ernste er zum fröhlichen Plauderer, munter erzählt er manchen Anekdoten, sprudelnd von Übermut spricht er in vielverschlungenen Reden, die er wie zum Spiel immer kunstvoller häuft. Schließlich entläßt er uns schließlich, gern bereit, uns wieder

in seinem Reiche zu bewirten, wo lautere Gastlichkeit herrscht. Bald zeigt es sich auch, wer würdig gewesen, des Dichters Gabe zu empfangen. Denn wer reinen Herzens ist, findet wohl am Wege, gemeinem Auge verborgen, die geheimnisvolle blaue Blume, die alle Herrlichkeit erschließt die anderen, Unwürdigen aber mögen vergebens hasten und jagen; nie mehr werden sie die mystische Pforte finden jenem Wunderreich. Denn es ist nicht von dieser Welt der blütenreiche Garten der Phantasie.

Anhang.

Peter Cornelius' Werke.

A. Musikalische Werke

(Auf eigene Dichtungen, soweit nichts andres bemerkt ist. Die Zahlen geben die Entstehungszeit an).

Opus 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Fräulein Leonie Schlicher zugeeignet. B. Schott's Bühne, Mainz (1853).

1. Untreu. — 2. Veilchen. — 3. Wiegenlied. — 4. Schmetterling. — 5. Nacht. — 6. Denkst du an mich!

Opus 2. Vater unser. Neun geistliche Lieder für eine Singstimme und Piano. Theodor Brüggemann gewidmet. Schlesinger, Berlin 54—1855).

1. Vater unser, der Du bist im Himmel. — 2. Geheiligt werde Dein Name. — 3. Zu uns komme Dein Reich. — 4. Dein Wille geschehe. — 5. Unser tägliches Brot gib uns heute. — 6. Vergib uns unsere Schuld. — 7. Also auch wir vergeben unsern Schuldigern. — 8. Führe uns nicht in Versuchung. — 9. Erlöse uns vom Übel.

Opus 3. Trauer und Trost. Ein Liederzyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Herrn Carl Hestermann zugeeignet. B. Schott, Mainz (1854).

1. Trauer. — 2. Angedenken. — 3. Ein Ton. — 4. An den Traum. — 5. Treue. — 6. Trost.

Opus 4. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein zugeeignet. B. Schott, Mainz (1854).

1. „In Lust und Schmerzen.“ — 2. „Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein.“ — 3. „Möcht' im Walde mit dir gehn.“

Opus 5. Sechs Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte Dr. Joseph Standthartner zugeeignet. Schott, Mainz (1861—1862).

1. Botschaft. — 2. Auf ein schlummerndes Kind (Hebbel). —
3. Auf eine Unbekannte (Hebbel). — 4. Ode (Platen). — 5. Unerhört (Droste-Hülshoff). — 6. Auftrag (Hölty).

Opus 6. Drei zweistimmige Lieder für Sopran und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Susanne Cornelius zugeeignet. Schott Mainz (1861—1862).

1. Liebesprobe (Hebbel). — 2. Der beste Liebesbrief (Hebbel). —
3. Ein Wort der Liebe (Wernher von Tegernsee).

Opus 7. Terzett „Er kommt“ aus dem „Barbier von Bagdad“ mit Klavierbegleitung. Als Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“ 1859 und dann auch separat bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen.

Opus 8. Weihnachtslieder. Ein Zyklus für eine Singstimme mit Pianoforte. Meiner lieben Schwester Frau Elisabeth Schily zugeeignet. Fritsch, Leipzig (1856, umgearbeitet 1870).

1. Christbaum. — 2. Die Hirten. — 3. Die Könige. — 4. Simeon. —
5. Christus, der Kinderfreund. — 6. Christkind.

Opus 9. Trauerchöre für Männerstimmen, eventuell für Alt u. Männerstimmen. Meinem Freund Karl Riedel zugeeignet. Fritsch Leipzig (1869).

1. „Ach, wie nichtig“ (Michael Frank). — 2. „Nicht die Tränen kann es sagen“ (aus dem Englischen des Thomas Moore). —
3. „Mitten wir im Leben sind“ (Notker Balbulus, deutsch v. Martin Luther). — 4. „Grablied.“ — 5. „Von dem Dome“ (a. Schillers Glocke).

Opus 10. Beethoven-Lied für gemischten Chor. Fritsch, Leipzig (1870).

Opus 11. Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen. Dem Liedelschen Verein in Leipzig gewidmet. Fritsch, Leipzig (1870).

1. Der Tod, das ist die kühle Nacht (Heine). — 2. An den Sturmwind (Mückert). — 3. Die drei Frühlingstage (Mückert).

Opus 12. Drei Männerchöre. Dem Magdeburger Männergesangsverein und seinem Dirigenten Herrn Rebling gewidmet (1873).

1. Der alte Soldat (Eichendorff). — 2. Reiterlied (Eichendorff). —
3. Der deutsche Schwur.

Opus 13. Drei Psalmenlieder für gemischten einstimmigen Chor zu Tonstücken von J. S. Bach gedichtet und dem Chorgesang dargeboten. Dem Gesangsverein in Bittau und dessen Dirigenten Herrn Paul Fißler gewidmet. Fritsch, Leipzig (1872).

1. Bußlied. — 2. An Babels Wasserflüssen. — 3. Jerusalem

Opus 14. Trost in Tränen (Goethe), für fünf Solostimmen mit Pianofortebegleitung. Hans von Bronsart zugeeignet. Fritsch, Leipzig (1872).

Opus 15. An Berta. Lieder für Tenor und Sopran mit Pianofortebegleitung. Fritsch, Leipzig (1865).

1. Sei mein! — 2. Wie lieb ich dich hab'. — 3. In der Ferne. — 4. Dein Bildnis.

Opus 16. Duette für Sopran und Baß mit Pianofortebegleitung. Meiner Schwägerin Marie zugeeignet. Fritsch, Leipzig (1866—1867).

1. Heimatgedenken (Becker). — 2. Brennende Liebe (Mosler). — 3. Komm herbei, Tod (Shakespeare, deutsch von Schlegel). — 4. Scheiden (Hoffmann von Fallersleben).

Opus 17. Reiterlied für Männerchor mit Zugrundelegung eines Marsches von Franz Schubert. Dem Liederhort zu München zugeeignet. Fritsch, Leipzig (1873).

Opus 18. Liebe. Ein Zyklus von drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Schöffler. Meinem Bruder Karl Adolf Cornelius gewidmet. Fritsch, Leipzig (1872).

1. Liebe, dir ergeb' ich mich. — 2. Ich will dich lieben. — 3. Thron der Liebe.

Opus 19. Die Vätergruft, nach Uhlands Ballade für Baß und Bariton mit gemischtem Chor (Sopran, Tenor, zwei Bässe). An Felix Dräseke. Fritsch, Leipzig (1874).

Opus 20. Vier italienische Chorlieder durch hinzugegedichtete Texte dem deutschen Chorgesang zugeeignet und dargeboten. Herrn Giuseppe und Frau Amalie Terrabugio gewidmet. Fritsch, Leipzig (1872).

Posthum erschienen ohne Opuszahlen:

a) Vision (Platen), 1865 entstanden, Lied mit Klavierbegleitung, Beilage zum „Musikalischen Wochenblatt“ 1876.

b) Brautlieder mit Klavierbegleitung. Fritsch, Leipzig (1856 bis 1859).

1. Ein Myrtenreis. — 2. Der Liebe Lohn. — 3. Vorabend. — 4. Am Morgen. — 5. Aus dem hohen Liebe. — 6. Märchenwunder.

c) Drei rheinische Lieder für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. C. F. Rahnt Nachf., Leipzig (1856).

1. In der Ferne. — 2. Am Rhein. — 3. Gedenken.

d) Der Tod des Verräters. Parodierendes Terzett für Tenor, Bariton und Baß mit Begleitung des Pianoforte. Zumsteeg, Stuttgart (1851).

e) Preziosens Sprüchlein gegen Kopfweh. (Nach dem spanischen des Cervantes von Paul Heyse) für eine Singstimme mit

Pianofortebegleitung. Frau Hofrat Schöll zur freundlichen Erinnerung Fritsch, Leipzig (1854—1855).

f) Drei Sonette von Gottfried August Bürger für ein Singstimme und Pianofortebegleitung. Friedrich Caspary gewidmet Fritsch, Leipzig (1859).

1. Der Entfernten. — 2. Liebe ohne Heimat. — 3. Verlust.

g) Neue Lieder und Duette (3 Hefte), herausgegeben von Max Haffe. Breitkopf & Härtel, Leipzig (aus der Berliner, Wiener und Münchener Zeit).

I. Heft (Lieder): 1. Wär' ich ein Kind (Droste-Hülshoff) 1862. — 2. Wer bist du doch, o Mädchen (Droste-Hülshoff) 1862. — 3. St. Lenz (Heyse) 1848. — 4. Abendgefühl (Hebbel) 1862. — 5. Desgleiche: (zweite Version) 1863. — 6. Dämmer-Empfindung (Hebbel) 1862.

II. Heft (Lieder): 1. Reminiscenz (Hebbel) 1862. — 2. Hirschjagd im Wald spazieren (Kuh) 1859. — 3. Du kleine Biene (Kuh) 1859. — 4. Warum sind denn die Rosen so blaß? (Heine) 1862. — 5. Die Räuberbrüder (Eichendorff) 1868—1869.

III. Heft (Duette): 1. In Sternennacht (Heyse) 1847—1848. — 2. Verratene Liebe (Chamisso) 1847—1848. — 3. Am Meer (Eichendorff) 1866. — 4. Ich und du (Hebbel) 1861.

h) „Der Barbier von Bagdad.“ Komische Oper in zwei Aufzügen. Zu Lebzeiten Cornelius' erschien davon nur das Original-Textbuch (Weimar 1858) sowie das Terzett. Dann erwarb der Rahntsch Verlag das Werk und publizierte außer dem Textbuch zunächst den Hofbauerschen Klavier-Auszug (nach der Originalpartitur), später eine nach Mottls Bearbeitung eingerichtete Ausgabe desselben von Oskar Schmal und schließlich Mottls Bearbeitung in Partitur. Die D=Dur=Duvertüre erschien im gleichen Verlage separat handschriftlich in Liszts Instrumentation, autographiert in Mottls Instrumentation. Im Stich erschien sie in letzterer Bearbeitung auch in Eulenburgs kleiner Partiturbibliothek. Die H=Moll=Duvertüre, herausgegeben von Max Haffe, erschien separat in gestochener Partitur bei Breitkopf & Härtel (siehe unten „Gesamtausgabe“). Als beste Ausgabe der Dichtung ist die Kruses (Univ.-Bibl. Nr. 4643) allein schon der vergleichenden Textrevisi wegen zu empfehlen.

i) „Der Eid.“ Lyrisches Drama in drei Aufzügen. Zu Lebzeiten Cornelius' erschien nur das Original-Textbuch (Weimar 1865). Später erwarb der Verlag von Jos. Nebl in München (neuerdings in der Wiener „Universal-Edition“ aufgegangen) das Werk und publizierte die Partitur, einen von Ludwig Thuille verfaßten Klavier-Auszug und

Dichtung, alles in der von Hermann Levi revidierten Gestalt. (Über die Originalpartitur vgl. unter „Gesamtausgabe“.) Die Ouvertüre auch jetzt bei Sulenburg in Partitur.

k) „Gunlöb.“ Oper in drei Aufzügen. Die Hoffbauersche Ergänzung blieb ungedruckt. Bei Breitkopf & Härtel erschienen die Dichtung sowie ein Klavierauszug nach den Originalmanuskripten herausgegeben von Max Hesse. Der gleiche Verlag publizierte drei Stücke daraus zum Konzertvortrag eingerichtet und instrumentiert von Felix Mottl (1. Gunlöbs erste Soloszene. 2. Gunlöb und Odin in der dritten Szene des ersten Aufzugs. 3. Suttungs Lied aus dem dritten Aufzug). Weiteres siehe unter „Gesamtausgabe“.

In den Jahren 1905 und 1906 erschien bei Breitkopf & Härtel die
Erste Gesamtausgabe der Musikalischen Werke

im Auftrag der Familie Cornelius herausgegeben von Max Hesse.

Band I. Einstimmige Lieder und Gesänge mit Pianoforte. Enthält sämtliche oben verzeichnete Werke dieser Gattung und publiziert außerdem zum erstenmal:

1. Musje Morgenrots Lied (Heyse) 1848. — 2. Morgenwind (Heyse) 1848. — 3. Schäfers Nachtlieb (Heyse) 1848. — 4. In der Mondnacht (Heyse) 1848. — 5. Am See, 1848. — 6. Die Heimkehr (Heine) 1848. — 7. Die Hirten (erste Version) 1856. — 8. Die Könige (erste Version) 1856. — 9. Frühling im Sommer (Ruh) 1859. — 10. Mir ist, als zögen Arme mich schaurig himmelwärts (Ruh) 1859. — 11. Sonnenuntergang (Hölderlin) 1862. — 12. Im tiefsten Herzen, 1862.

Band II. Mehrstimmige Lieder und Gesänge. Enthält außer den sämtlichen oben verzeichneten Werken noch folgende zum erstenmal publizierte.

a) Duette. 1. Scheiden und Meiden (Uhland) 1847—1848. — 2. Komm herbei, Tod (Shakespeare), die drei ersten Versionen 1847, 1854, 1866. — 3. So weich und warm (Heyse) 1848. — 4. Was trauern doch die Mägdelein, 1854. — 5. O kennt ihr nicht Emmchen, die kleine, 1854. — 6. Mein Liebchen ist nicht Heliotrop, 1854. — 7. Matnzger Mägdlelied, 1854. — 8. Zu den Bergen hebet sich ein Augenpaar, 1866.

b) Männerchöre. 1. Sonnenaufgang, ca. 1843. — 2. Es war ein alter König (Heine), ca. 1843. — 3. Requiem aeternam, 1852. — 4. Absolve Domine, 1852. — 5. O Venus (Horaz), 1872.

c) Gemischte Chöre. 1. Blane Augen, 1872. — 2. Freund sein, 1872. — 3. Requiem (Hebbel), 1863—1872. — 4. So weich und warm (Heyse) 1874.

Band III. „Der Barbier von Bagdad.“ Originalpartitur (nebst einer Geschichte dieser Partitur als Einleitung) mit vorausgestellter H-Moll-Duvertüre. Die D-Dur-Duvertüre erscheint, von Waldemar von Baußnern nach der Originalskizze neu instrumentiert, separat.

Band IV. „Der Eid.“ Originalpartitur mit Einleitung.

Band V. „Guldb.“ Ergänzt und instrumentiert von Waldemar von Baußnern.

B. Literarische Werke.

a) Gedichte. Cornelius selbst publizierte separat:

1. Zu Beethovens Geburtstagsfeier. Festrede gesprochen von Feodor von Milde. Weimar, 17. Dezember 1858. ($\frac{1}{4}$ Bogen ad loses Blatt.) — 2. Ein Sonettenkranz für Frau Rosa v. Milde. Weimar, T. F. U. Kühn, 1859. — 3. Lieder (64 lyrische Gedichte, Pest, Heckenast, 1861. Diese Sammlung nebst einer kleinen Auswahl späterer Gedichte neu herausgegeben von Emil Sulger-Gebin. Univ.-Bibl. Nr. 4671. — 4. Die Sonette von Adam Mickiewicz deutsch von Peter Cornelius. Univ.-Bibl. Nr. 76. (Erste Auflage 1868.)

Posthum erschienen: Gedichte von Peter Cornelius. Gesammelt und eingeleitet von Adolf Stern. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1890. (unvollständig, vgl. unter „Gesamtausgabe“).

b) Aufsätze in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (siehe unter „Gesamtausgabe“).

Separat wurde von Cornelius publiziert: Die Zigeuner und die Musik in Ungarn von F. Liszt, deutsch bearbeitet. Pest, G. Heckenast, 1861. (Weber in die Gesamtausgabe der Lisztschen Schriften, die eine neue Verdeutschung von L. Kamann enthält, noch in die der cornelianischen Schriften aufgenommen.)

Posthum erschien ein ungedruckt gebliebener Aufsatz unter dem Titel: Ein „Märchen“ von Peter Cornelius, eingeleitet von Edgar Steiner in der Zeitschrift „Die Musik“ I. S. 476 ff. (jetzt auch in der Gesamtausgabe enthalten).

c) Briefe. Posthum erschienen separat: Briefe in Poesie und Prosa an Feodor und Rosa von Milde, herausgegeben und eingeleitet von Natalie von Milde. Weimar, H. Böhlhaus Nachfolger, 1901.

In den Jahren 1904 und 1905 erschien bei Breitkopf & Härtel

Erste Gesamtausgabe der literarischen Werke,

im Auftrag der Familie Cornelius herausgegeben.

Band I und II: Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten, gesammelt und herausgegeben vom Sohne Carl Maria Cornelius.

Band III. Aufsätze über Musik und Kunst, gesammelt und herausgegeben von Edgar Jstel.

In der ersten Auflage dieses Bandes fehlen folgende erst nach der Auflegung aufgefundene Aufsätze:

1. Konzert in der Singakademie (Grell, Taubert, Naumann). Konstitutionelle Zeitung, 1. Februar 1852. — 2. Hector Berlioz in Weimar, französisch erschienen in der „Revue et Gazette musicale de Paris“, 27. Mai und 6. Juni 1855, deutsches Originalmanuskript unauffindbar, ins Deutsche zurückübersetzt und mit Einleitung publiziert von Edgar Jstel in der Zeitschrift „Die Musik“ IV. Heft 9. — 3. Aus meiner Erinnerungsmappe: „Ein stilles Schillerfest“ („Die Station“, Sonntagsbeilage zum Berliner Börsenkurrier vom 12. September 1868), neu herausgegeben von Carl Maria Cornelius in den „Süddeutschen Monatsheften“ II. Heft 6, 1905.

Band IV. Gedichte, gesammelt und herausgegeben von Adolf Bern. (Vollständige Ausgabe.)

E n d e.

DATE DUE

MAY 15 1995

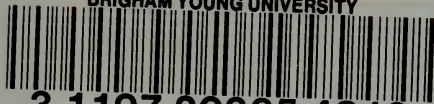
JUL 28 1995

JUL 18 1995

SEP 07 1995

SEP 22 1995

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY



3 1197 20365 4816

